الوجود والماهية .. لأيهما السبق في العمل الفني

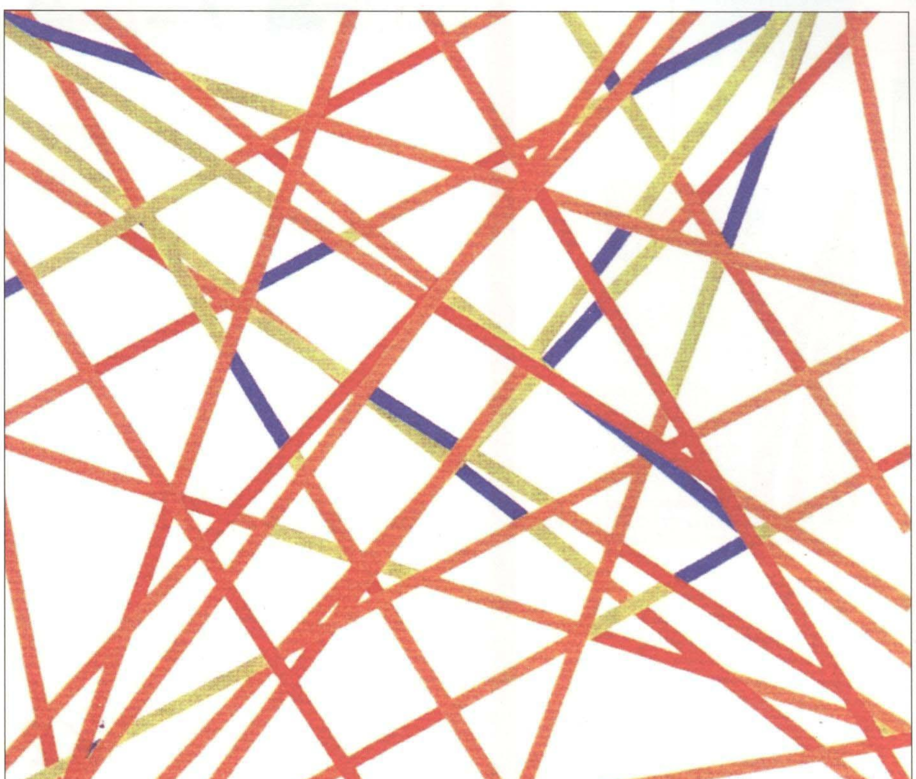
الصدفة كمثير إبداعي

الصدفة أو التصادف أو المصادفة، كانت منذ القدم أفكارا لا يعتد بها حيث تقابل الإنسان دونما تحضير مسبق، ولا تخضع لقياسات الإثبات، وبخاصة في المنهج العلمي الذي لا يعتد إلا بالنتائج، حتى جاء الإنسان بفكر الثورة الصناعية وبداية عصر العلم والتكنولوجيا، وظهر مبدأ الافتراض، واتقد الفكر الإنساني الذي ساعدته الظروف المحيطة في أن يتقدم بلا خوف أو تردد، وذلك بعد أن مرت البشرية بتجارب أليمة أعدم فيها علماء أفذاذ نتيجة علمهم وأفكارهم المغايرة لأطروحات الفكر المحافظ الذي ساد القرون الوسطى حتى بداية الثورة الفرنسية، وسار الفكر قدما وظهرت القناعات والمحاولات، حتى فاجأتنا الصدفة الكبرى، التي غيرت المفاهيم العلمية، ومنطق الفكر، وكان سقوط التفاحة على رأس إسحاق نيوتن، وتحقق بعدها قانون الجاذبية الأرضية، الذي كان بمنزلة بداية عصر الاستنتاجات.

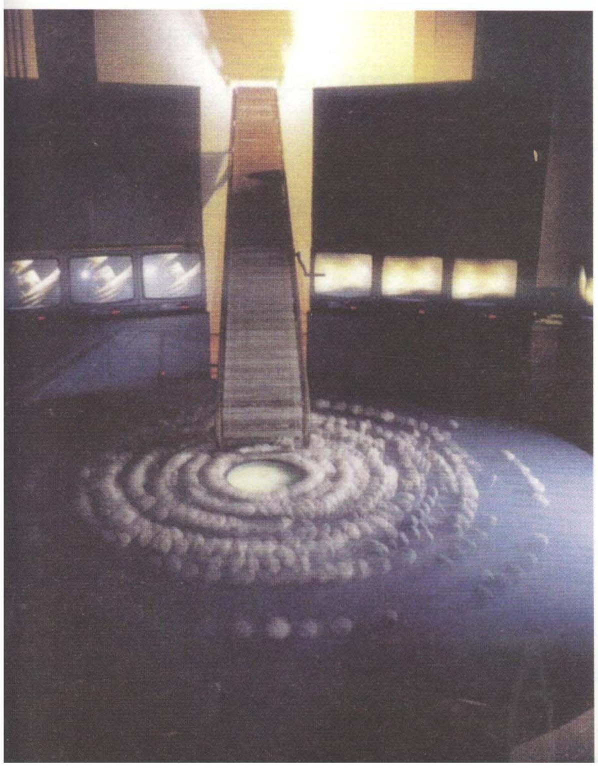
د. فاروق وهبة

ناقد وأكاديمي - مصر





كنيث مارت

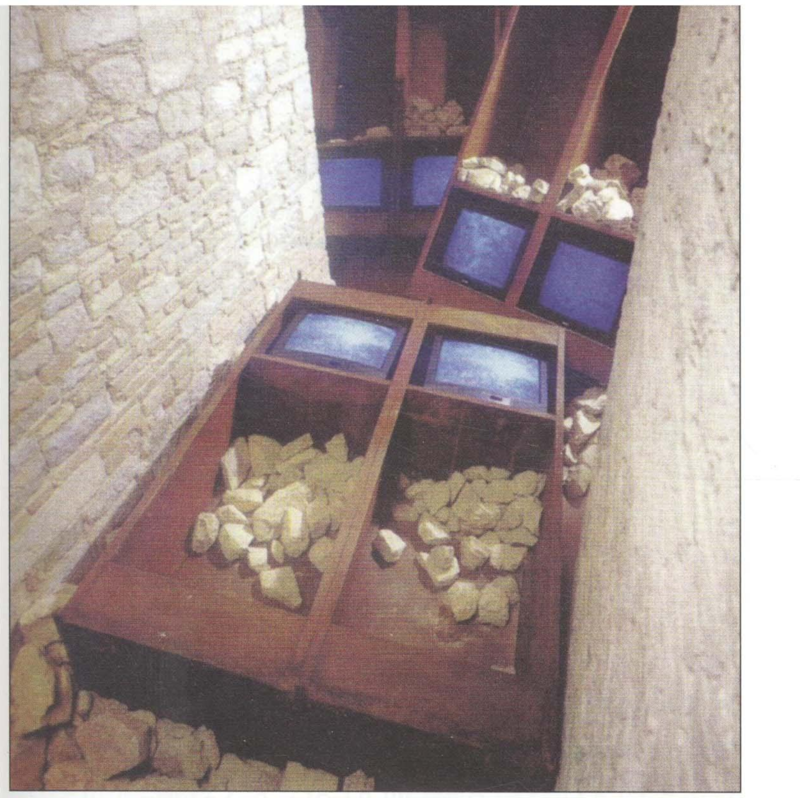


فابريتسيو

وزج الفلاسفة بأطروحاتهم في هذا المضمار، في الذهاب إلى أبعد من ذلك، وطرحت القضية الفلسفية المعروفة التي استوقفت الفكر الإنساني لضرورة التفكر والتأمل والتفلسف: هل الوجود سابق على الماهية أم الماهية سابقة على الوجود؟ وشاع الجدل فيما يعني هل وجود الشيء سابق على ماهيته، أم ماهيته سابقة على وجوده، أي أنه كانت هناك ظروف محيطة ومتغيرات جعلت الإنسان يقدم أفكارا ساعدت في تطور الفكر الإنساني وساعدت في تغيير شكل المناهج العلمية، ولم يكن الفن بعيدا عن تلك المتغيرات، بل إن بداية القرن العشرين وما سبقها من متغيرات فكرية في المذاهب والمدارس الفنية جعلت العقل يتقبل التغيير، وظهرت الدادية التي عكفت على البحث في منهج الاكتشاف، ووجدت الصدفة، وظهرت كمثير فني في أعمال الفنانين ومن اعتداد آراء المتلقين، وكانت الصدفة الفنية هي المعادل المكتشف لضالة الفنانين، وإن ظلت الصدفة عند فنانين كثيرين تعادل حسن الطالع والحظ الموفق، لكن الصدفة تصادف فنانا بعينه وصل وعيه إلى درجة البحث ثم التوفيق إلى ما يبحث، أي أن سعة الوعي كافية لاستيعاب واكتشاف ما يصادف الفنان ولا يصادف غيره، فكانت الصدفة من ناحية المبدأ هي ذلك الفن القوي البناء، والمحقق في العلن وعكف الداديون على البحث عن الصدفة كبداية لاختمار التجربة الفنية داخل الفنان، وكمثير لتفجير التجربة وإحياء توترات فنية من شأنها تكوين فعاليات الإبداع في الداخل وطرح القصدية بعيدا، بعد أن كانت تعاملا ساخرا مع الصنعة والخبرة المكررة، والانتقاص من فرض الفنان يكتشف الطريق بداخله ويكسر انغلاق صندوق اللاشعور ويستنشق في تجربته كوامن نفسه ومكونات طابعه ومزاجياته.

ولعل من قبل مصادفة اكتشاف مارسيل دوشامب للمرحاض لكي يعرض بحالته كعمل يمثله وصنع لغرض ما، واستخلصه دوشامب بعد أن صادفه لأن يصبح عملا فنيا، حديث العصر.

وهنا نستطيع أن ندل على تداعيات الصدفة في أطروحات غاية في الطرافة فإن اسم الدادية يعد من كبرى المصادفات التي عندما فتح القاموس على أول كلمة تصادف الجماعة لتكون اسما ثابتا لها، ثم الأتوماتيكية الفنية التي استخلصها الداديون لتداعي الفكر والمعاني بعيدا عن القصد، فإن ما يخطر على بالي في اللحظة دون ترو أو تفكير يصبح الفعل الفني المحقق، وإذا ما أصابنا التفكير في ذلك التصادف والذي يصبح في العلن ما نرغب فيه وما يتواءم مع مزاجياتنا، فإن المرء يطرح تساؤلا عما إذا كان موجودا قبل أن نصادفه أم وجد مع اكتشافنا له.

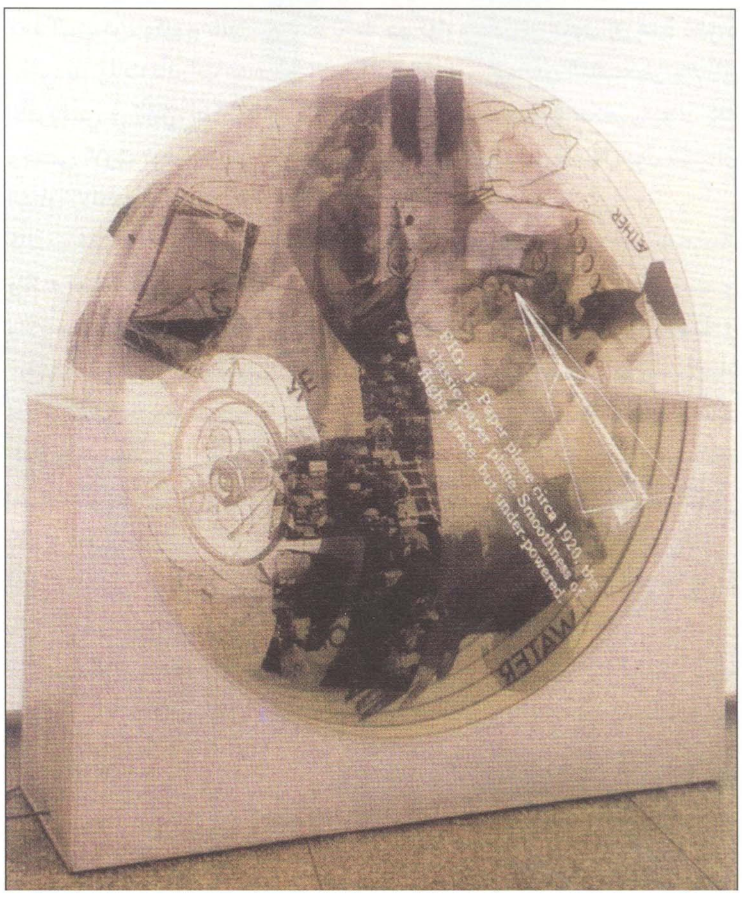


فابريتسيو - وفقا للاختيار

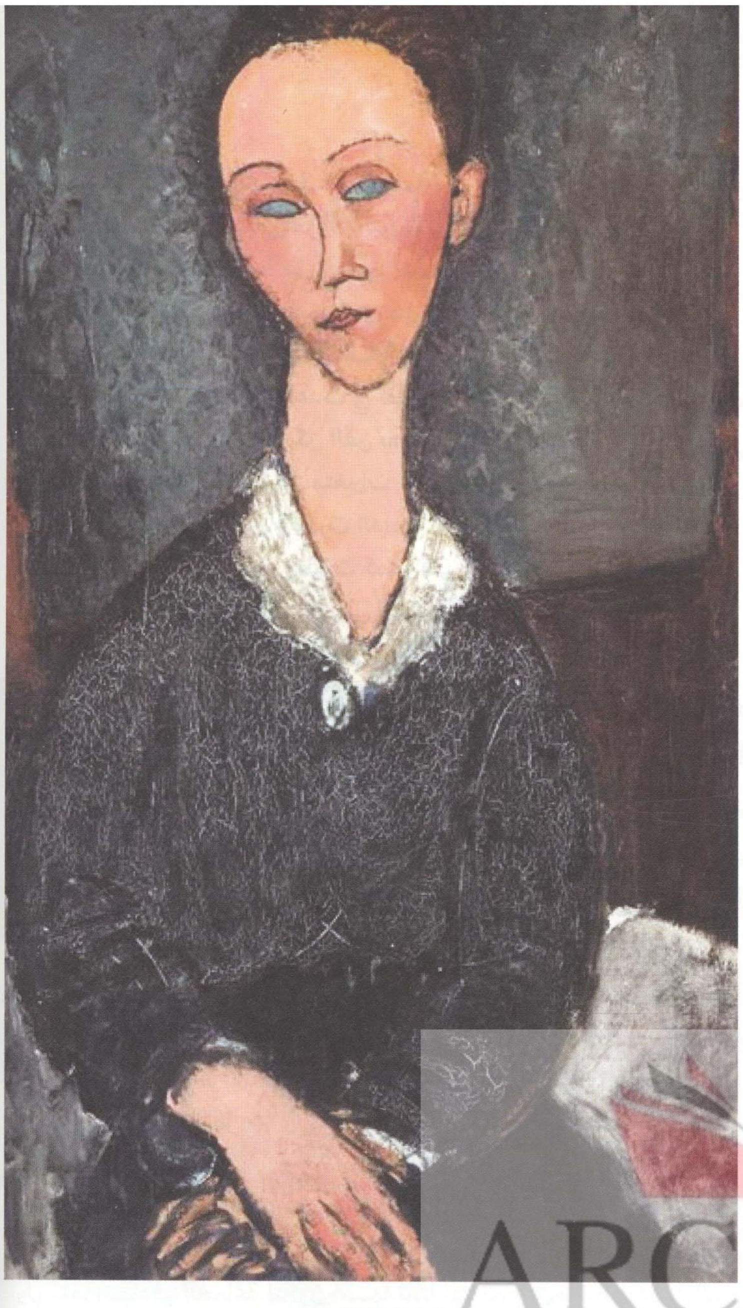
فالصدفة هي الفرصة الجوهرية التي تعدل بالاكتشاف، والاكتشاف هو الوصول إلى ضالة الفنان، لكن علينا أن نعترف بأن اكتشافنا للأشياء يعني بداية وجودها، وإن لم نراها فإنها بمنزلة المنعدمة أو غير الموجودة، إذن فإن ادراكنا للشيء مؤذن بوجوده وشرط له، وهنا نستطيع في حالتنا هذه أن نقول الوجود سابق على الماهية أي حينما عثرنا على الشيء أي أدركناه، فقد وجد وأثبتت ماهيته.

وإن كان مارسيل دوشامب هو أول من أدخل مبدأ الصدفة والاكتشاف في الفكر التشكيلي كمثير إبداعي، فإن يوزيف بويز، الفنان والفيلسوف الألماني يعد صانع الصدفة في الثلاثين سنة الأخيرة، ومغير الفكر الغربي في الفن التشكيلي، ذلك الفكر الذي تسبب في طرده من أكاديمية ديسلدورف كأستاذ لا يمتثل للتعاليم والفكر الأكاديمي، وقد كان هذا مؤذينا لأن يفترش أرض الميدان الصغير المقابل للأكاديمية وقد تجمع الطلبة حوله، وتوالت المصادفات التي صدرت منها تلقائيا أول حالة لفن الأداء الحركي اشتركت فيها الطالبات اللائي تمرغن في ألوان شملت أجسادهن العاريات، ومع أصوات الزجاجات الفارغة التي يدق بها الطلبة على أعمدة الإنارة والحركات الهستيرية التي صدرت عن الجميع تشبه إلى حد كبير ما يصدر الآن في المظاهرات ومظاهر الاحتجاجات، لكن نقاد الفن يرون أن هذه الحالة هي أول عمل لفن الأداء الحركي (البيرفورمانس Performance).

وإن كنا لا نذهب بعيدا عما بدأه «جاكسون بولوك» من تلك الإسقاطات اللونية التي تصدر من عصا منغمسة في اللون السائل لتناسب بأتوماتيكية على مسطح اللوحة وبتداخل لوني وتكثيف يتوافد بعضه على بعض بأتوماتيكية غير محسوبة ومحققة للتلقائية وللصدفة التي خلقت عملا ثائرا ومحققا ومعبرا عن المجتمع الأمريكي المعاصر، ذلك المجتمع الذي تسوده الألوان المختلفة ويسوده ذوبان المتناقضات، الذي وصفه فرانسيس بيكون حينما زار أمريكا عام 1954 بأن أعمال جاكسون بولوك هي الخرق البالية، وجاءتنا الصدفة بواقعية جديدة خلال النصف الثاني من القرن العشرين على يد أرمان والنحات الفرنسي سيزار الذي جمع بشكل جديد للفكر الفني المعاصر، ويأتي في هذا الاتجاه روبرت راوشنبرج الذي خطا في الاتجاه التجريبي نفسه لينقذ الفن الأمريكي من (سرسبة) Dripping بولوك، ويأتينا كالدر بمنحوتاته الرقيقة التي تصارع مهب الريح لتتشكل حسبما تأتي الصدفة بالشكل الذي ينتج عن ذلك في فن الحركة Kinetic، ويأتي أخيرا فن الكمبيوتر (كينث مارتن) ليضع الصدفة موضع الرسمية والعلن، والاعتراف بأن القصدية لا يمكن أن تخلق فنا يؤدي الإبداع دورا مهما فيه.



روبرت راوشنبرج


ذات الياقة البيضاء

فنان السعادة الهاربة

موديلياني

استمرت أعمال الفنان الايطالي الأصل موديلياني في إثارة الإعجاب والانتقاد في الوقت نفسه، فمزاجه الحار، المستمد من أصله الإيطالي، وديانته اليهودية ومغامراته الغرامية إضافة إلى حياته المنفلتة في شوارع باريس وعدم شهرته كفنان أثناء حياته، كل هذا حوله إلى ما يشبه الأسطورة في عالم الفن التشكيلي. وعلى الرغم من أن عصره شهد حربا عالمية وبدايات الثورة الروسية فإننا لا نرى ظلال تلك الأحداث التاريخية المهمة في أعماله الفنية.

منال حامد
ناقدة فنية - مصر

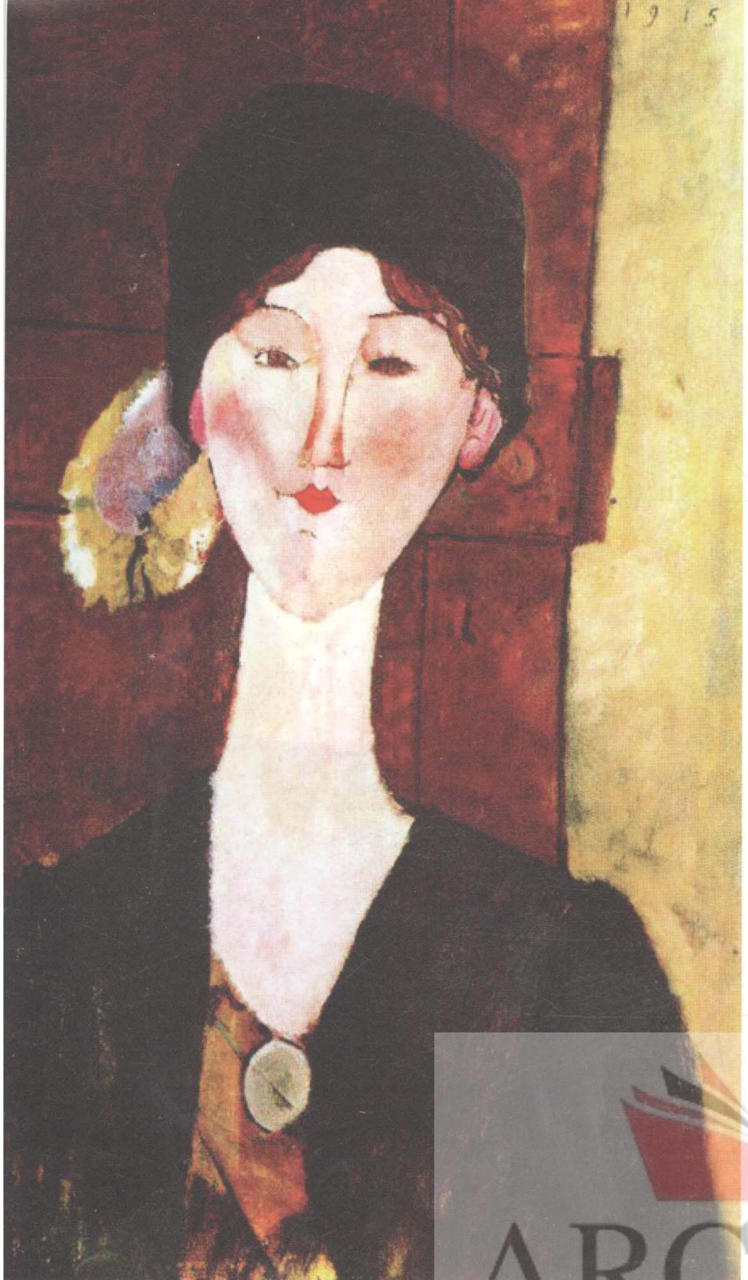
ولد اماديو موديلياني في العام 1884 في ميناء ليفورنيو في شمال غرب ايطاليا، وكانت أسرته تواجه شبح الإفلاس في وقت مولده، وقد اتسمت المدينة بتسامح نسبي لليهود المطرودين من موطنهم أثناء محاكم التفتيش الإسبانية، في عصور سابقة، وشجعته أسرته خاصة أمه على الاهتمام بالفن، مما ولد ثقة في نفسه، وفي سن السابعة عشرة أعلن رغبته في أن يصبح نحاتا، ولكن النحت أثبت أنه عمل مرهق لصحته الهشة، ولذلك تركه ليرسم، وقد تعلم الرسم بعد تدريب لأساتذة متعددين، ولكن ليس بشكل رسمي، وحتى قدومه إلى باريس في العام 1906 بدا من غير المحتمل أنه تعرض للاضطهاد اليهودي الذي يعاني منه أغلب اليهود من أمثاله، وهي نزعة ازدادت في أوروبا وحفزتها الظروف الاقتصادية الصعبة وغير المستقرة، وعلى الرغم من عدم إفصاحه صراحة عن ميوله أو انتماءاته السياسية فإنه أبدى منذ البداية تعاطفا مع الطبقات الفقيرة،وقد سجن أخوه لميوله الاشتراكية عندما كان اماديو يافعا وأصبح بمثابة بطل في عيون أخيه.

مع هذا لم ترقه الأفكار الاشتراكية ولم يتعاطف معها، شارك في عدد من المعارض الفنية في فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى ولكن لم يعره النقاد التفاتا ولم يعبر أي معرض فني عن رغبته في اقتناء أعماله، فسقط في حالة من اليأس وانخرط في الشراب، والتدخين؛ مما أضعف صحته الضعيفة أصلا، وعند اندلاع الحرب في العام 1914 حاول أن يسجل نفسه مع بقية الفنانين من دائرته ولكنه رفض لأسباب طبية ـ وأمضى تلك الفترة يرسم البورتريهات الشخصية ويبادلها مقابل الطعام.

كان الفن الحديث يزدهر في العام 1900، وظهرت «مدرسة باريس» المؤلفة من عدد من الأساليب الفنية والاتجاهات المختلفة في محورها، وفي باريس أيضا التقى اماديو مع بيكاسو وبرانكوسي وسوتين وحتى دييجو ريفييرا الذي تشارك معه السكن، وكلهم نالوا شهرة لم يحظ هو بها، ويمكن أن نقول إن فترة تطوره الفني شهدت تأثيرات عدة من الأساتذة القدامى في الفن التشكيلي والتأثير الأفريقي في الفن، إضافة إلى تأثيرات المدارس الوحشية والتكعيبية والدادية وحتى الآرت نوفو، أو الفن الحديث. ويدين أيضا بالفضل لأعمال بول سيزان الفنان الانطباعي.

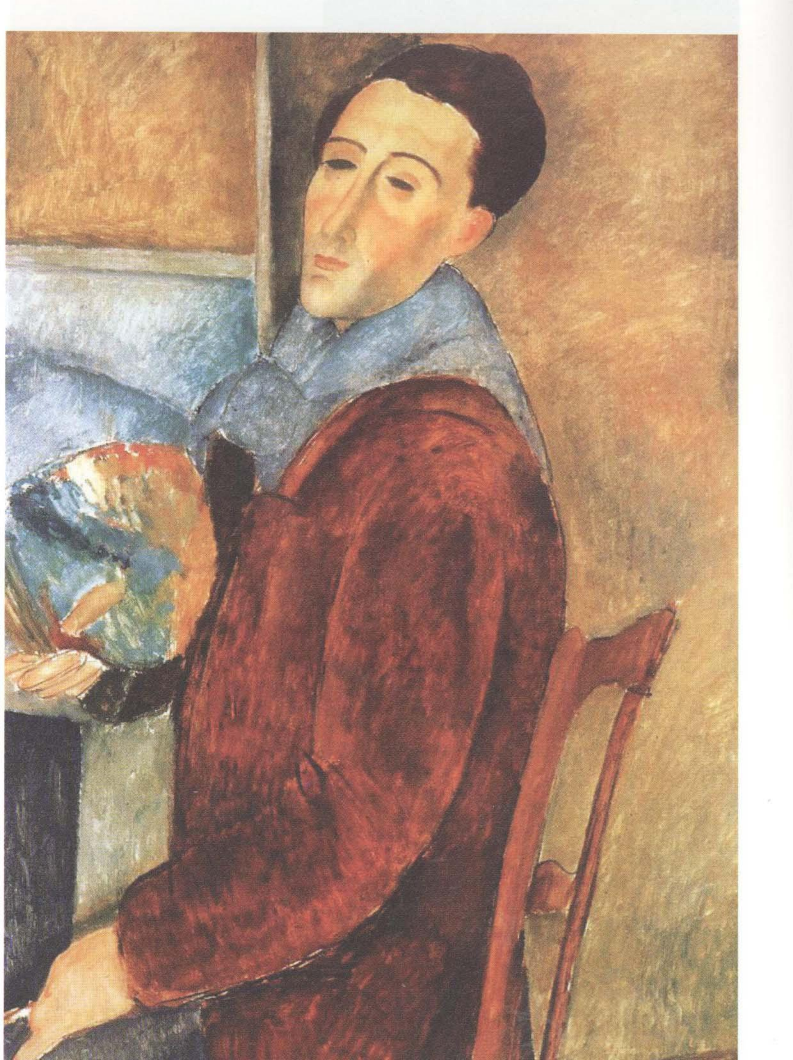
كانت نظرته للحياة موضوعية إلى حد كبير وتبدو الخطوط إلى حد ما حزينة، ولكنه امتاز بحساسية مرهفة تبدو معاصرة ومناسبة كي تصف التوتر النفسي والانفعالي والحيرة التي انتابت العديد بفعل عدم استقرار الأجواء السياسية في هذا العصر، وهي المشاعر التي يبدو كأنها ستنفجر خارجة من اللوحة، وأحيانا حتى الآن يعتبرها البعض رسما كاريكاتوريا بدلا من الرسم المتعارف عليه، الوجوه الطويلة وألوانها الدافئة، والعيون البيضاء الشاحبة.. ولكن وراء تلك البساطة المفرطة وبرودته الفنية نكتشف ردة فعل نحو الأحداث المعقدة التي كانت تحيط به.

سهولة استخدامه للون، واستخدامه المعقد للظلال بشكل مفاجئ وموح، أمران يعتبران من مزايا فنه وبورتريه جين هيبرتين تحديدا يمزج نعومة ألوان الباستيل والخط الأسود المحدد مع الدرجات الزرقاء اللامعة كي يجعلنا نشعر بكآبة محببة، والعنق الطويل والعيون التي تخلو من البؤبؤ وتبدو مجوفة تضفي على

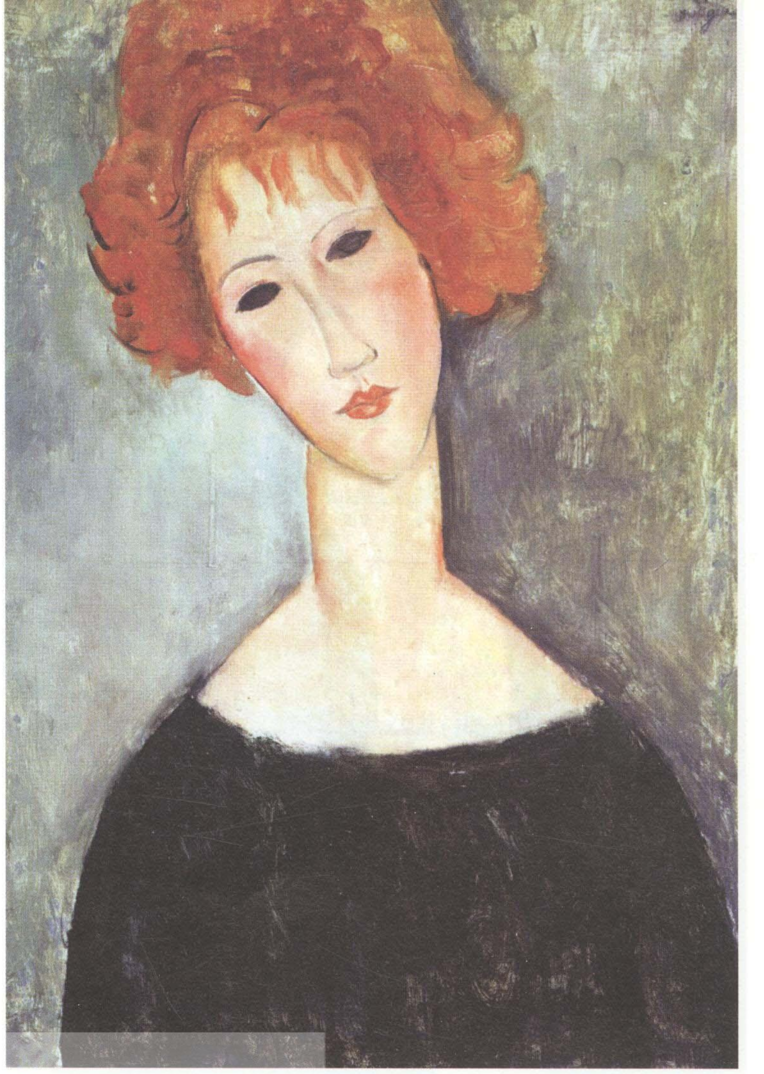


بورتريه الشاعرة الإنجليزية بايترس هايسنج - 1915

لوحاته بعدا أشبه بالأجواء الشبحية.
تركيبه الفني مفرط في التفرد بيد أنه رتيب في براءته، وفي الوقت نفسه آسر يدعوك للتأمل من دون أن تعرف السبب.
وعلى الرغم من السمة المصطنعة والفخمة للوحات فإن الفنان رسم وجوها نسائية واقعية وبشكل تقدمي ورجعي في الوقت نفسه تجاههن.
شاهدهن بـ «واقعية» حيث تنضج حساسيتهن على نحو عفوي وهشاشتهن بادية إلى حد مفرط، وإلى درجة مقلقة مع إضفاء البعد النفسي في اللوحات أيضا، وعلى عكس معاصريه من الفنانين اهتم بفن البورتريه الذي لم يكن محبذا في وقته واعتبر فنا قديما أو كلاسيكيا أو نوعا من الفن قد عفى عليه الزمن.
إضافة إلى عدم شعبية هذا الاختيار - اختيار رسم الشخوص، لم يكن له أسلوب محدد في الرسم وهو ما يفسر جزئيا عدم النجاح التجاري للوحاته، على الرغم من أنه تشبع بالتقدم في الحركة التكعيبية المحيطة به فقد رفض الانضمام للمدرسة الإيطالية المستقبلية في الفن، ونجح في إعطاء إيهام بأن الرسم ثلاثي الأبعاد بفضل التدرج في الضوء والظل وبدت ألوانه ثرية أيضا.
وكونه يهوديا أضاف بعدا آخر أيضا لعمله وثراء لافتا وحيوية بقيت حتى الآن، وبرغم أن أعمال شاجال تبدو أكثر يهودية من أعماله لأنه تعرض للاضطهاد أكثر منه، على الرغم من أن موديلياني يشوه الوجوه، ويخلط اللون بشكل جعل اللون البني هو السائد أغلب الأحيان مما يجعلها دافئة، ومملوءة بالإنسانية، فقد استخدم ألوان الزيت بشكل كثيف وعشوائي فاصلا خلفيات اللوحة عن الوجوه، والخلفية عادة لا تعتبر أو لا تحتل الأهمية القصوى لديه، واستخدم اللون للتعبير عن المشاعر، ولديه باليته مفرطة في ألوانها، ولم يقتصر على ألوان الزيت فقط بل أضاف إليها ألوان الباستيل، الخطوط البسيطة تعطي فرصة للتعبيرية ولإضفاء بعد نفسي على اللوحة، لإبراز الشكل ووضع هالة صغرى في العيون لتبدو بيضاء، وهو ما ميز رسومه عن أي رسم آخر، والوجه يبدو كقناع أفريقي، بيد أن استخدام اللون هو ما يجعل الوجه يبدو ناعما ولا يفتقر للحيوية برغم مسحة الحزن الواضحة في أغلب تلك اللوحات.
وهي مسحة تنزع للكآبة أيضا، أعطى اهتماما للون شعر النساء، كأنه بمراعاة



التدرج اللوني حاول فهم كوامن نفوسهن، ونرى في اللوحات عيونا لوزية وشفاها كرزية وقبعات مبسطة الخطوط، المهم عنده النظرة فهي مدخلنا لعالم الشخص المرسوم، عالمه الداخلي، ومشاعره التي لا تفصح أو يفصح عنها وميل الوجه لأحد الجانبين أيضا، وهو ما يضفي جاذبية ما تجعلنا لا نستطيع أن نغفل النظر إلى الوجه المرسوم، كل هذا يقوم به في إيقاع متدفق لا ينقطع، نرى إذن بانوراما من الأحاسيس، ودهشة، وحلم وتأمل وحيرة أو حزن أو حنين، حتي في رسومه للأطفال، ربما نجد غواية مع النساء ولكنها لا تبدو صريحة أبدا، أو مقحمة أو بذيئة، بل بها قدر من التفهم العميق، وربما تعاطف ما، وندرك للوهلة الأولى أنه تفهم مكنونات نفس من يرسمه، وهكذا فإن اللون يكون في خدمة الحالة النفسية وليس العكس مما مهد الطريق للمدارس العميقة في الرسم فيما بعد، انتقده الآخرون على اللون الإيطالي المحدد للأشكال وهو لون أسود انسيابي، الأنف ساذج لا يشبه أي أنف للإنسان العادي، اعتبره الأكاديميون أنه رسام سهل، من دون أبعاد واضحة في لوحاته.
بدأ عصر موديلياني إذن، عصر التجديد وفقدان الإيمان بالمعتقدات القديمة، ولكنه عصر يشهد أيضا على الطاقة الرومانسية والرغبة في التضحية بالأجيال الصغرى في جيله، بعض الأشخاص يعلمون كيفية مزج تلك الطاقة مع موقف عملي أكثر من غيره، أو على الأقل يتخلصون من نزعتهم الرومانسية، يا للأسف، لا ينطبق الأمر على اماديو موديلياني، الذي سيبقى دوما رومانسيا على الرغم مما تركته تلك الرومانسية فيه من مشكلات في التعامل مع العالم، وبسبب انخراطه في الحياة الليلية في إيطاليا فإنه بدأ معدا لاستقبال باريس،

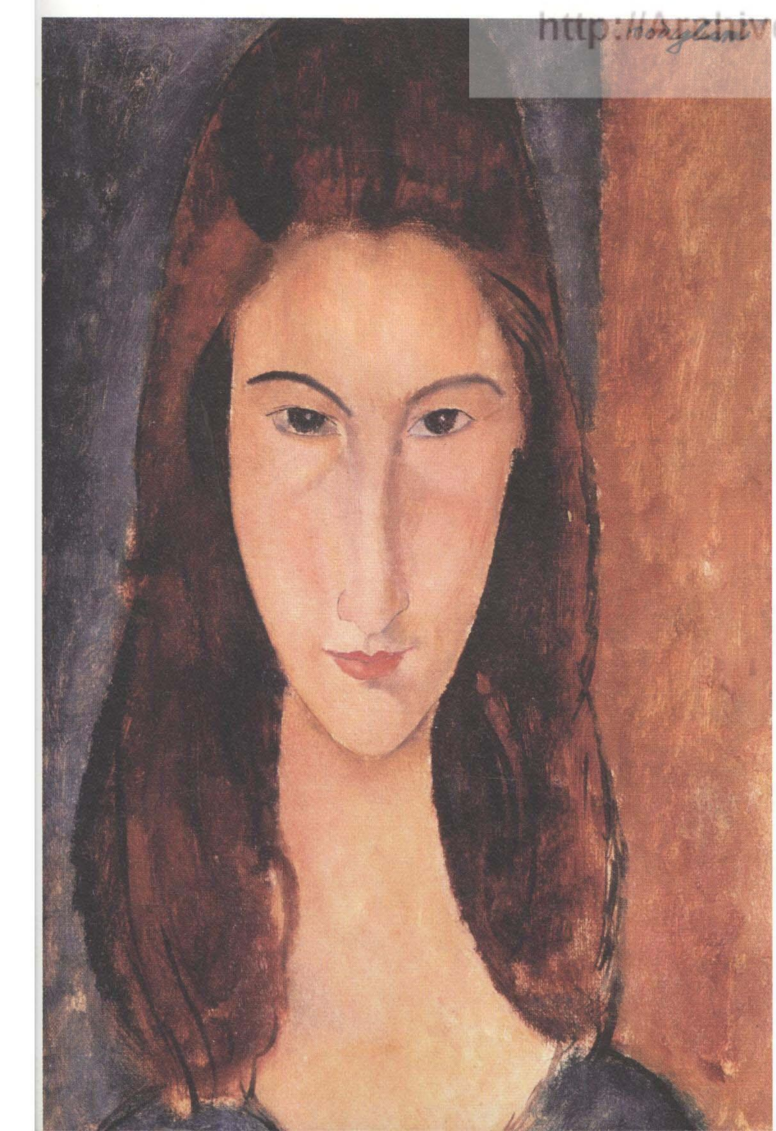


ذات الشعر الأحمر

التي اتجه إليها في العام 1906، ويمكن تلخيص التأثيرات الأساسية على فنه في التالي: سيزان، الذي بسط الشكل إلى أشكال هندسية من مثلث ومكعب وكرة.. الخ، وبرانسكي، نحات روماني أعاد إحياء ولع موديلياني بفن النحت، الفن غير الأوروبي الكلاسيكي، أي الفن الأفريقي الذي يفسر تشوه الوجه لديه (أقرب للقناع منه للوجه الأفريقي) وخاصة استطالة الوجه، وبابلو بيكاسو، الذي احترمه موديلياني كثيرا، كفنان، مستخدما بعض جوانب المدرسة التكعيبية لديه، بالوسيلة التي يصف بها بيكاسو أصدقاءه من الفنانين أثناء المرحلة الزرقاء التي تبقي واحدة من أهم أفكاره في أعمال موديلياني، وعندما خسر بيكاسو أحد أصدقائه المقربين فقد عبر عن حزنه في سلسلة من اللوحات، التي إلى جانب تعبير أو إحساس الحداد البادي فيها فإنها تشمل عنصرا من عناصر الشفقة ما بعد فترة المراهقة وحس الاحتفاء بالحياة، مع كونها أنضج من مرحلة بيكاسو الزرقاء، مما يجعل منه أهم فنان في القرن العشرين، فن بيكاسو مؤلف من استيعاب مختلف الفنون المهمة في الفن الحديث، حيث استلهم الأمر من العديد من المعاصرين، وفي حالة موديلياني سيستعير من الرجل الذي استعار في الأصل منه.

من أهم لوحات موديلياني لوحة جين ترتدي قبعة القش (عاليه) حيث الوجه مائل لأحد الجوانب، من الفن البيزنطي، والعيون والفم أفقية تقريبا وانحناء الأنف يجعلها أكثر رأسية وهو ما يجعل البورتريه عميقا وموحيا، لكنه يمتلك مباشرة الفن التجريدي نفسها. وهو ما يعود إلى موهبة الفنان، حيث إن البناء الخاص بالوجه، من أحد أهم الاختراعات الفنية في الفن المعاصر، بيكاسو يحدد عناصر الوجه التي صارت من أهم العناصر الأساسية في أسلوبه الفني وما يربطه الناس مع بيكاسو، وتلك النسخة المنتظمة لفن موديلياني أثبتت كونها سهلة النسخ، أو التقليد وذات تأثير فني أعمق ولكن على الرغم من ذيوع صيت بيكاسو وعدم اشتهار موديلياني بما فيه الكفاية، فإن فن موديلياني يتسم بتعبيرية لافتة، واستلهام أشياء من فان جوخ، ويصعب أيضا تصنيفه ضمن مدرسة فنية بعينها، فالمرء ببساطة يقول إنه كان يمثل جزءا من مدرسة باريس وهي مجموعة من الفنانين العالميين الذين عاشوا وعملوا في فرنسا في فترة الحرب العالمية الثانية، ولأن تعبير مدرسة باريس غامض بعض الشيء، يصعب معرفة عدد الفنانين المنتمين إليهم، ولب المدرسة تكونت من الفنانين اليهود الآتين من وسط وشرق أوروبا الذين تركوا موطنهم الأصلي فرارا من الاضطهاد وأجبروا على البحث عن مكان يحررهم من عدم تسامح العقيدة اليهودية مع الزخرفة، أو الرسم، وعلاقتهم مع فرنسا علاقة مثيرة إلى حد كبير فهم أعجبوا أيما إعجاب بالثقافة الفرنسية، ولكن قيودها لم تعجبهم أو ترضي ذائقتهم السلافية، وعلى الرغم من أن باريس موطن المدرسة التعبيرية في الفن التشكيلي بفعل تأثير فان جوخ والفنانين الألمان، فإن التأثير الفني للوحات موديلياني يدين للحياة التي عاشها وأيضا لكل تلك التأثيرات في الوقت نفسه، وقد كان طفلا مدللا في إيطاليا، وبدا العاشق اللاتيني بامتياز، ساحرا ووسيما ولا ترفضه النساء، وهذا الجانب من شخصيته يشكل مزيجا رائعا أو لافتا من فكره، وهو ما يتضح أيضا في اختياره للنساء، حيث أحب النساء اللواتي أبدين اهتمامات فنية، ولكن حب حياته كانت الفتاة التي تدعى جين هيبورتين، طالبة الفن الموهوبة، ولشخصيتها من العمق والكثافة ما لفت نظره برغم أنها كانت توصف بأنها تميل للكآبة، والغريب في الأمر أنه دوما ما رسمها وهي ترتدي ألوانا مرحة ورائعة ومفعمة بالسرور، على عكس بقية النساء الأخريات، ومن الناحية الفنية فإن العام 1916 بدا عاما منتجا إلى حد كبير بالنسبة إلى موديلياني، انتهى معرضه الأول بإغلاق الشرطة له بسبب جرأة لوحتين عرضهما فيه. وفي العام 1918 قصفت باريس من قبل القوات الألمانية الجوية، وقرر تاجر لوحاته زوبروسكي أن الظروف في باريس صارت صعبة جدا لذلك انتقل إلى جنوب فرنسا، وفي نيس حاول بيع أعماله للأثرياء ونجح في بيع القليل منها ولكن مقابل مال قليل لكل واحدة منها، وفي تلك الأثناء رسم أروع أعماله التي صارت من أهم اللوحات التي تركها فيما بعد.

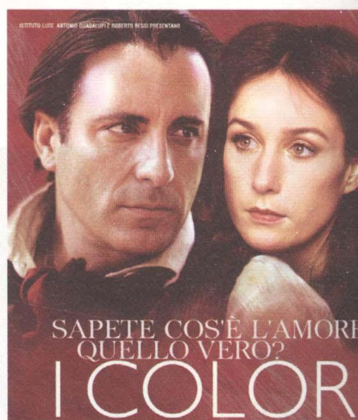
لم يحب موديلياني الجدال الأكاديمي ولا الحركات النظرية الجوفاء وأبعد نفسه عن كليهما، ولا يجب أن نعتبر موديلياني رساما «غير معاصر» لأن قدرته على الرسم بدت معاصرة إلى حد كبير.



بورتريه لزوجة موديلياني الفنانة جاني بوترن - 1919



زوجته جاني بوترن



ملصق فيلم موديلياني

1884: ولد موديلياني في إيطاليا.

1898 : إيقاف شقيق موديلياني بسبب نشاطه السياسي.

1899: ترك موديلياني دراسته ليكرس نفسه للفن.

1901 : سافر مع والدته للاستشفاء إلى نابلس وكابري وروما، وفلورنسا وفينيسيا.

1902: أقام في روما حيث استنسخ اللوحات من المتاحف.

1903 : سافر إلى باريس والتحق بكلية الفنون الجميلة.

1906: وصل إلى فرنسا وأعارته أمه النقود. واستأجر مكانا في مونمارتر وصادق العديد من الفنانين.

1907: غير شقته وفي نوفمبر التقى الطبيب بول ألكسندر، وهو طبيب صغير السن معجب بالفن التشكيلي، وهو أول من اهتم بأعماله، وكان أول من اشترى لوحاته وأقنعه بالالتحاق بصالون الفنانين المستقلين كي يعرض رسومه.

1908: عرض اللوحات في الصالون، واشترى بول ألكسندر لوحة «اليهودية».

1909 : استقر في مونبارناس.

1913: ترك بعض الأعمال في عهدة بول ألكسندر قبل عودته إلى ليفورن.

1914: أعد الشاعر ماكس جاكوب لقاء مع موديلياني والشاعر بول جييوم.

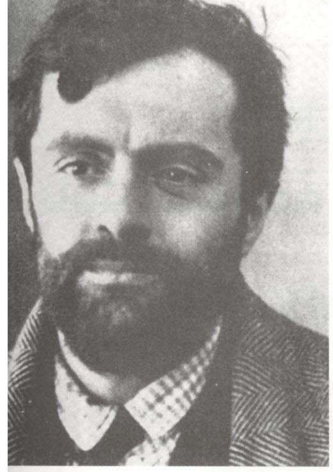
1915: اشترى الشاعر لوحاته.

ورسم العديد من الشعراء من أمثال ابولونيير وماكس جاكوب وكيسلنج وآخرين.

1916 : تفاقمت حالته الصحية، وعرض لوحات مع أصدقائه.

1918 : أخذت حالته تسوء يوما بعد يوم، وأخذ يرسم مناظر طبيعية، واستقر في نيس لمدة عام. وبإلهام من ضياء منطقة الميدي صارت ألوانه أكثر إشراقا.

1920: تدهورت صحته إلى حد كبير ورسم صورة ذاتية. وفي 24 يناير مات.



الفنان موديلياني قبل وفاته بعام



بورتريه سلفي سوران

وصفته الشاعرة الإنجليزية بياتريس بأنه شخص «معقد»، مزيج من الوضاعة والجمال.

وحينما كان يتحدث كان يذكر أبيات من الشعر، عادة أشعار دانتي وباللغة الإيطالية، ويحمل معه دوما نسخة مصغرة من الكوميديا الإلهية، في طرقات باريس التي تعج بمناخ الحرب وسط الجنود الرائحين والغادين، سعى موديلياني إلى الهروب بالرسم، وبأسلوب تأثر بالفن في أفريقيا وهو فن لا مثيل له في عصره تاركا بصمة لا تمحى في عالم الفن التشكيلي، وأيضا هناك لمحات إيطالية لا تنكر مع تأثير انطباعي ووحشي وتكعيبي، وهكذا ابتدع أسلوبا متفردا متقطعا أو مستلهما من الحياة اليومية، وأخفى مرضه الرئوي وسعى إلى الهروب عبر العلاقات النسائية والمخدرات والكحول. مجدد أكثر من بيكاسو أو ماتيس ويكاد يقترب من النحت الذي طالما أحبه ولكنه وجب عليه أن يتركه بسبب مرضه وصحته الهشة، ويقال عنه إنه ربما يكون بمنزلة بوتشيللي الزنجي، على حد قول باسلر في العام 1929، بينما رأى فيه جاك ايميل بلانش انه استلهم الصور الدينية ولكنه غيرها إلى حد كبير، ولخص بول ديرمير فنه وشخصه قائلا انه «بجعة منطقة ليفورن». وفي العام 1945 أضاف: «موديلياني، ابن الملك، وأمير الروح، أرستقراطي يتقدم في الحياة بخطى مرتعشة، وعين متفتحة وفرحة حميمة، ويشعر بالدوار بكل جمالها وبكل الذكاء الممكن».

ولكن تبقى تلك الكلمة الرائعة لموديلياني المريض والمدرك موته، التي كتبها العام 1913 لصديقه الدكتور بول اليكسندر: «السعادة ملاك بوجه حزين».

وعلى الرغم من شهرته وسط جامعي اللوحات فإنه يبقى غير معروف لدى الأكاديميين ولكونه مجددا، ويملك أبعادا غير مألوفة في التكوين الفني، لم يدرس بكلية الفنون الجميلة وهو ما يخلق تناقضا غريبا، هل أغفلت الجامعات تقييمه أم النقاد الفنيون؟

سؤال ينتظر الإجابة ، وندرك أن فنه مثل فن كل الرسامين الطليعيين في باريس يقارب فن الأفارقة أو الهنود أو فن الكمبوديين.

دور الشاعرة أنا احمتوفا في حياة موديلياني:

تميزت أنا أحمتوفا بشعرها العبقري، وأثرت بشدة في فن موديلياني، فبحثه عن التعبير الفني والروحي دفعه إلى استلهام الفن البوذي والهندي واليوناني والمصري والأفريقي والإيطالي في عصر النهضة، وطالما أعجب بالشعر أيضا تعتبر أنا في مكانة مرموقة من الأدب الروسي مع بوريس باسترناك، وهي تعد أيضا من أعظم الشاعرات الروسيات في القرن العشرين، التقت به في أولى زياراتها إلى باريس في العام 1910 وصارت صديقة مقربة منه، يبدو أن ما أعجبه فيها قدرتها على قراءة أفكار الآخرين، ومن الغريب في الأمر أنها أدركت أنه وجد في الوجوه القبيحة جمالا من نوع آخر وعلى حد قولها «عيناه ترى أشياء لا نراها نحن»، وكان معجبا أيضا بالفن المصري إلى حد كبير.

يمكن القول إن الرسام كان يبحث دوما عن المرأة المثالية في لوحاته، وبحثه وفر له معرفة أنماط عدة من النساء، هنا لوحة لونيا سيسكواسكا وهي بولندية صغيرة السن لجأت إلى فرنسا وشعرها مصفف بشكل بسيط ومن دون تعقيد ووجهها رائق، صاف وتبدو فتاة رقيقة، الفتاة ذات الياقة البيضاء، ولا تبدو في الخلفية أية تفاصيل تربك العين بل على العكس اللوحة كلها بالغة البساطة، وربما تشي بالتأمل والغياب، لتصف الحالة التي يعيشها من فروا من ويلات الحرب.

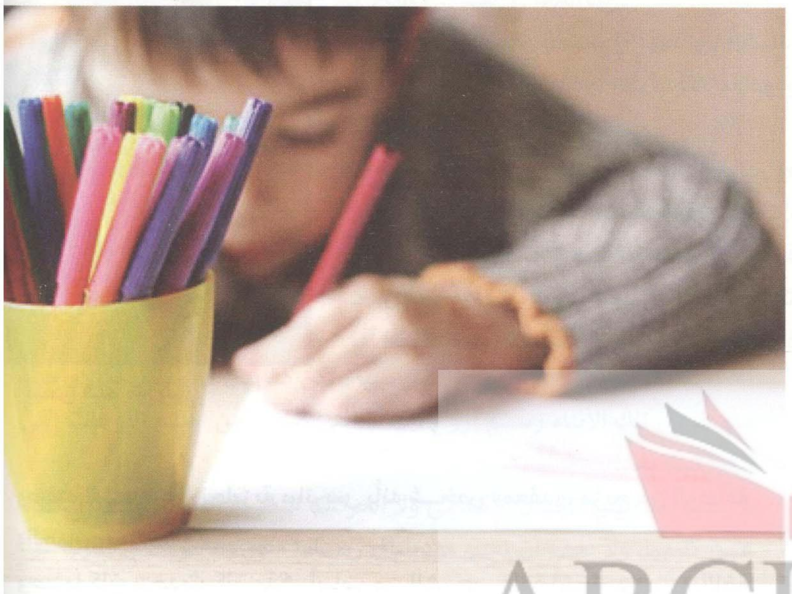
الغريب في الأمر أن فنه على عكس حياته بدا هادئا ويربط بين الفن الكلاسيكي والفن الطليعي. كتب عنه الشاعر الفرنسي جن كوكتو في العام 1959 بعد 40 عاما من ارتيادهما المقاهي الباريسية في مونبارناس، «موديلياني من أبسط وأنبل العباقرة في هذا العصر البطولي». ولكن مؤرخي الفن المعاصر نادرا ما يذكرونه، كما أن لوحاته يصعب تصنيفها إلى حد ما.

حالم، ويساري ونادرا ما تحدث عن مرضه بداء السل، ساعده فن النحت - الذي تركه بسبب ضعف صحته - في تبسيط الشكل الفني، وبدا غريبا أن يركز فقط على رسم الوجوه، فلم يرسم أي لوحات طبيعة صامتة

موديلياني فنان إيطالي بامتياز، مهتم ببلاغة الجسد وهي سمة إيطالية، وفق جريسلدا بولوك وهي مؤرخة فن تشكيلي في جامعة ليدز بلندن.

باتت المدرسة مؤسسة اجتماعية تُسهم في تنمية الإبداع وترقية الأحاسيس

كيف نفهم فنون الأطفال ...؟



تُعد المدرسة البيئة الثانية التي ينتقل إليها الطفل بعد البيئة المنزلية، وفي المدرسة يجد الطفل دائرة نشاط أوسع وميدانا جديدا لمزاولة علاقاته، وفيها يكتسب المعلومات والمهارات الجديدة، وتكمّل المدرسة وظيفة المنزل في تشكيل شخصية الطفل وتطويرها من حيث تنمية الميول والاتجاهات، ومن حيث التربية الصحية والجمالية، ونظرا إلى أن المدرسة مجتمع مصغّر فإنها تؤثر في الصفات الاجتماعية للتلميذ، كالمحافظة على النظام واحترام حقوق الآخرين والتعاون والمنافسة.. وللتحصيل الدراسي أثره في توجيه حياة التلميذ المستقبلية، واتجاهه نحو التخصيص واختياره سبل التعليم، ويتوقف نجاح الطفل في حياته المدرسية على عوامل كثيرة بعضها يتعلق بالطفل نفسه كمستوى ذكائه وقدراته العقلية، وبعضها يتعلق بالظروف المنزلية ومدى تعاون البيت مع المدرسة. وينظر إلى المدرسة اليوم على أنها تلك المؤسسة القيمة على الحضارة الإنسانية، وأنها الأداة التي تعمل مع الأسرة على تربية الطفل وتكيفه مع الحياة في المجتمع الذي يعيشه.

معصوم محمد خلف

كاتب وناقد - سوريا

يقول بسمارك: «إن الذي يدير المدرسة يدير مستقبل البلاد» ويقول جون ديوي: «إن بإمكان المدرسة أن تغير نظام المجتمع إلى حد معيّن، وهذا عمل تعجز عنه سائر المؤسسات الاجتماعية الأخرى».

ويرى المربون أن غاية الثقافة الفنية أن تُسهم في التربية الجمالية إسهاما رئيسيا إلى جانب الفعاليات الإنسانية الأخرى.

كما أنه لم تعد المدرسة بناء مدرسيا يتلقى فيه الطلاب والطالبات المنهج المدرسي المقرر، بل أصبحت مؤسسة من أهم المؤسسات الاجتماعية الفاعلة في بناء المجتمعات لأنها لا تعني مجرد تعليم فلذات الأكباد بل تعني تربيتهم وتقديم أفضل الخدمات لصنع جيل متمرس يسهم بقوة في بناء الأركان عن طريق المنهج وتقنية المعلومات وتوطيد الصلة بين الأسرة والمجتمع وتوثيق العرى مع المبادئ والقيم والمنطلقات الأساسية للأمة.

لقد كانت الأسرة هي المؤسسة الاجتماعية الأولى المسؤولة عن نقل تراث الأمة الثقافي للأجيال بما فيه من معايير وقيم، ومع تطور الحياة أصبحت الحاجة إلى مساندة مؤسسات اجتماعية أخرى.

إن مهمة المدرسة في هذا العصر مهمة صعبة، فهي تكمل مهمة الأسرة الأساسية، ولذا ينبغي أن تحرص المدرسة على التواصل مع الأسرة والمحافظة على دورها لتكون الحلقة الأساسية في التربية، وليكون التعاون بين المدرسة والأسرة تعاونا عمليا، لأن تخلف دور الأسرة أو غياب فاعليتها يؤدي إلى انعدام التعاون بين المدرسة والبيت ومع أهمية المدرسة لا ننسَ أثر المجتمع بكل ما فيه من عوامل التأثير، وأثر الإعلام المقروء والمسموع والمرئي والذي أصبح مهما وكثيرا يفوق البيت والمدرسة، لأنه اخترق الجدران والحواجز، وعمل على اختراق العقول والنفوس والبيوت، وصارت آثاره واضحة على أبناء هذا الجيل، ولذا فإن التربية بحاجة إلى تعاون كل هذه الجهات وذلك من أجل إخراج جيل صالح مفيد لنفسه ومجتمعه ووطنه.

وقد رأى «هربرت ريد» الناقد المعروف أن ثمة مشابهة وظيفية بين فن وآخر مثل الرقص والموسيقى، وأن ثمة تداخلا بدرجات متباينة للرقص مع التمثيل والرسم والأشغال الفنية، وأن الخبرات البصرية تلتقي مع الخبرات التشكيلية في إدراك عالم الامتداد الخارجي، وقد ينخرط هذا تحت اسم كلمة (رسم)





ثم أعاد تجميع هذه الأساليب المتعلقة بالتربية الجمالية، حيث تتطابق مع الوظائف الأربع الرئيسية التي تنقسم إليها عملياتنا العقلية تقليدا، فالرسم يناظر الإحساس، والخط يناظر الموهبة، والموسيقى والرقص يناظران الحدس، والشعر والتمثيل يناظران الشعور والوجدان، والأشغال الفنية تناظر الفكر.

وبما أن الفن وسيلة تربوية تعين على الحياة سواء بالنسبة إلى صانعيه أو جمهوره لا سيما الأطفال، فهم الأكثر استجابة للابتكار والمحاكاة وتخزين المعلومات.

إلا إن هذه الوسيلة مرهونة بمناخها أي بمجمل شروط إنتاجها واستثمارها لأنها شأن أي نشاط إنساني، لا تنبت من فراغ ولا تكتفي باستظهار الموهبة وحدها، وتحدد وظائفها غالبا سبل ممارستها سواء أكانت معرفة نظرية أو خبرة عملية وهذا بدوره يتطلب اندفاعا بين مفاتيح القيم وطرائق التثقيف، يستند في الوقت نفسه إلى فهم عميق لمعطيات ثقافة الطفل.

وقد أظهرت بعض الدراسات أن الأطفال يكونون قادرين على التمييز بين الألوان في فترة مبكرة من العمر، كما تبين أن الطفل الرضيع في عمر أسبوعين كان يتابع نقطة متحركة، مظهرا قدرته على التمييز بين لون نقطة الضوء المتحركة ولون الأرضية التي تتحرك عليها، وفي إحدى التجارب التي أجراها «هيب hebb» تبين أن الطفل الرضيع الذي عمره شهر واحد يفضل التحديق إلى رقعة الطاولة الملونة فترة زمنية أطول مقارنة برقعة سوداء اللون، وتبين من تجارب أخرى أن الأطفال الرضّع في عمر الثلاثة أشهر يحدّقون طويلا في قطعة ورقة ملونة بالمقارنة مع قطعة رمادية مساوية لها تماما.

وكان الأطفال في عمر أربعة أشهر ينظرون طويلا إلى السطوح ذات اللون الأحمر والسطوح ذات اللون الأزرق مقارنة مع السطوح ذات اللون الرمادي، وأظهر الأطفال في 6 - 14 شهرا مَيلا قويا للوصول إلى قرص ملوّن بالمقارنة مع قرص آخر رمادي.

فاللون الأحمر هو المفضل عند الأطفال، يليه اللون الأصفر ثم الأزرق فالأخضر وينفعل الأطفال الذين تقع أعمارهم بين نهاية مرحلة الرضاعة وسن ما قبل المدرسة باللون الأحمر كثيرا، في حين يكون اللون الأصفر أقلها تفضيلا لديهم، وحين يصل الأطفال إلى العمر المدرسي (ست سنوات) يصبح اللون الأزرق هو المفضل لديهم، أما الإدراك الدقيق للألوان وتمييزها، فربما لا يرتقي إلا بعد أن يتعلم الأطفال أسماء تلك الألوان، وترتقي تسمية الألوان متأخرة مقارنة مع تسمية الأشياء والموضوعات الأخرى المألوفة لدى الأطفال، ويكون اللون الأحمر أسرع الألوان في معرفة اسمه بشكل صحيح، ثم يليه اللون الأزرق حيث يتعلمون اسمه بصورة مبكرة أيضا.

لهذا اعترف النقاد بفن الأطفال واعتبروه يمثل نمطا من التعبير الفني له خصوصيته مثل أشكال التعبير الأخرى التي مارسها الإنسان البدائي والساذج أو المتخلف عقليا، أو حتى مثل الأنماط التي قدمها لنا فنانون عقلاء يتمتعون بقدر كبير من الوعي، لكنهم وجدوا أن تقديم فن كفن الأطفال، وبسذاجة وبساطة كسذاجتهم، ويمكن الفنان من الوصول إلى شكل أكثر تلقائية وأصالة ويعكس لنا عالمه بكل خصوصيته.

واعترف الفنانون بفن الأطفال واعتبره كثيرون أكثر الفنون تلقائية وعفوية، يعبر فيها الطفل عن نفسه بكل بساطة ومن دون قيود، ويقدم لنا نفسيته ومشاعره باللون، وهكذا تعلق بعض الفنانين بفن الأطفال، وقالوا عنه إنه الفن الذي يحلم الفنان الواعي بالوصول إليه، إنه الفن التشكيلي في أرقى أشكاله ويعكس لنا التعبير في أبسط صوره.

إنه فن البراءة في مقابل التزييف، والبساطة مقابل التعقيد، إنه الفن المباشر الذي لم تذبله الحضارة ولا التطور ولا الحداثة ولا العولمة، إنه فن العودة إلى الحلم القديم للإنسان، بأن يعود إلى عصر الطفولة والسذاجة، متخلصا من كل العقد وما تبثه الحضارة الغربية الحديثة من أنماط معقدة وما تخلفه في نفوس الناس من مركبات نقص وتعقيدات.

ولهذا يمكن أن نجد في كثير من التجارب الفنية المعاصرة، شكلا من التعبير يوازي ما يقدمه ويحاكي الساذج ويتماشى مع نظرة البدائي للحياة والفن، وإن حلم الفنان - الواعي أن يكون طفلا بريئا في سذاجة، أو بدائيا في أسلوب تعامله مع البيئة والحيوانات.

وتحدث الرومانطيقيون عن فن خيالي، ووجدوه في فن الطفل مجسدا، وألحّ السرياليون على شكل تعبير فني هو بين الوعي واللاوعي، وسرقهم إليه الطفل، وقدم لنا التجريديون التعبيريون صياغات قد نجدها أكثر صدقا في الطفل.

ويحدثنا تاريخ الفن المعاصر عن تيار فنّي اتخذ من كلمة (كوبرا) اسما له، وفنا لا يختلف عن فن الطفل، وعن صياغته للأشكال، أو عن تعبيره الرمزي باللون، وعن لغته الفنية الخاصّة المتميزة، وهكذا شهد التطور المعاصر في الفن، صياغة فنية تعبيرية، يحرك الفنان يده فيها على الورقة بعفوية شديدة بعد لحظة من لحظات الامتلاء، ويفرغ ما كان يحس به من امتلاء بشاعرية كبيرة بعيدا عن التجربة العقلية التي تضبط الأمور، وتجعلها متوازنة.

لقد كان الفنان فان جوخ لا يرسم إلا إذا سار في الحقول، وعاد مشبعا باللون وهو يفرغ شعوره على الورق تلقائيا بشكل مباشر حتى يستطيع أن يرسم بأحاسيسه ويقدم حياته قطعا على الورق إنه يرسم بدمه كما كان يقول.



وإذا عدنا إلى رسوم الأطفال وحاولنا أن نستخلص بعض ميزاتها وخصائصها الأساسية التي ذكرها النقاد، نجد أنفسنا أمام عدة ميزات فنية مهمة:

التسطيح: فالطفل يحوّل الفراغ في اللوحة إلى سطوح ومساحات، من دون عناية بالأبعاد ومن دون اهتمام بها وتساعده هذه السطوح على التعبير.



الاختزال: فالطفل يختزل الكثير من العناصر في المشهد الذي يقدمه ليركز على عدة عناصر مهمة في نظره.

التماكن: فهو يقدم لنا عناصر من أزمان مختلفة ضمن لوحة واحدة، ولا يرضى بوحدة المكان الفيزيائي التقليدي.

التزامن: فهو يقدم لنا عناصر من أزمان مختلفة ضمن لوحة واحدة، وهذا لا يتفق مع وحدة الزمن في العمل الفني التقليدي.

التحوير: إنه يحور المشاهد ويبدل مواضع الأشياء حسب خياله وتصوراته.

الرمز: الطفل يلجأ إلى رموز خاصة به، ليعبر بها ولكل طفل رموزه، وهذه الرموز لونية وشكلية كي يفك لنا لغزها.

الشفافية: يقدم لنا الطفل الأشياء المختلفة وراء جدار أو داخل بيت، من دون أن تمنعه الجدران من تحقيق ذلك لأن الهدف هو الوصول إلى التعبير عن طريق هذه الأشياء. وإذا عدنا إلى تجارب الفن المعاصر على اختلاف صوره نجد أن الطفل يلتقي مع الفن الحديث في جميع هذه الخصائص، وهو يلتقي مع فنون الشعوب البدائية، ويلتقي مع أنماط التعبير التي ابتكرها الفنانون العرب الذين رسموا لنا اللوحات الشهيرة، وأبدعوا فيها، وقدموا لنا الاختزال والتسطيح والتزامن والتماكن والتحوير والرموز والشفافية ضمن تجاربهم المعروفة، وهكذا ندرك أن (فن الطفل) وفق هذه الخصائص التي يتمتع بها، يملك قدرة على التعبير خاصّة به، وقد لا تتفق هذه القدرة على التعبير على النمط الواعي الأكاديمي للفن وقد تتعارض معه، لكنها وسيلة تعبير لا تقل أهمية عنها، ذلك لأن الطفل لجأ إلى صيغ مختلفة عن النمط الأكاديمي الأوروبي والتقى مع الصيغ الأخرى للتعبير عند الشعوب الأخرى، ولهذا لا يقل أهمية عن فنون البالغين، وله دوره المهم الذي يجب توضيحه، وذلك عبر المقولة التالية: «إن فن الطفل لا يمثل صيغة مختلفة عن فن الكبار الذين تعلموا الفن عبر أكاديمية تقليدية ولا يقل أهمية عن الفنون الأكثر وعيا للقيم الفنية التقليدية فهو - وإن لم يكن يتضمن إدراكا للكتلة والفراغ والمنظور وللزمن والمكان ووحدتهما، وإن لم يكن على درجة من الوعي للنسب وللأبعاد التقليدية، وعلاقات الألوان بمعناها التقليدي - لكنه ابتكر لنفسه فراغا ومساحة ومنظورا وزمانا ومكانا خاصّين، وتصرف في النسب والأبعاد وفق رمز معين له معناه ودلالته عنده وهكذا يصبح فن الطفل له شخصيته المتميزة عن فنون الكبار، ومع الأساليب التعليمية المعدة لهم، وهذا يعني أن فن الطفل لا يمكن تطبيق المفاهيم التي نستخدمها عادة على الفن أن تُطبق على فنه.

وإذا كان فن الأطفال يتمتع بهذه الأهمية سواء من حيث التشكيل أو التعبير، وله هذه القيمة التي ترجع إلى ما يحتويه من موضوعات وأشكال، وإذا كنا نرى في لغته وأساليبه وموضوعاته ما يجعله الفن الأكثر صدقا وتطورا والذي يحمل لنا المضمون الإنساني عبر اللغة الخاصة، وإذا كنا أمام صياغات تفاجئنا، ومضامين تعكس حقائق الحياة فكيف يكون دور الموجه، وكيف تكون التربية ناجحة فيه ونحن لا نملك أي أساس تبنى عليه تقويمنا لعمل الطفل ولا نملك القدرة على الحكم فيه، خصوصا حين يكون العمل مبتكرا ومبدعا بروح حية متحفزة.

ومن الواضح أن المنطلق الرئيسي لعملنا يجب أن يستهدف عدة نقاط أساسية نحددها وفق مايلي :

توفير المواد والتقنيات المساعدة للطفل على التعبير، وتعليمه وسائل استخدامها دون تدخل في تعبيره.

اكتشاف المواهب الواعدة ورعايتها، وإيجاد المناخ الملائم والحر لها كي تبدع من دون تحديد.

ربط التوجيه بالتذوق الفني والذي يساعد الطفل على نمو حسه الجمالي، وبالتالي إعداد البرامج التلفزيونية والكتب والشرائط الملونة التي تثقف الطفل وتعطيه سعة الأفق والخيال، كما يجب أن نؤكد أهمية ربط الطفل بتراثه العربي والإسلامي، وبثقافة أمته ومأثورات شعبه الفنية والتشكيلية، وذلك كي نوطد استمرارية وجودنا الحضاري كأمة لها كيان مقدس من ماضيها إلى حاضرها، وهكذا ننمي فيه روح حب أمته والتعلق بها، وحب تراثه ورؤية موطن الجمال فيه، وحب الإبداع من خلاله، وهذا التراث لا يقتصر على ما رسمه الأجداد من فن وما زخرفوه أو كتبوه، بل بما تركوا من قصص يمكن أن تنمي فيهم القيم ويترك لهم أن يعبروا عنها بالشكل الذي يريدون ويقتنعون به.

مراجع البحث:

1 - الأطفال مرآة المجتمع د. محمد عماد الدين إسماعيل العدد 99 عالم المعرفة مارس 1986 الكويت.

2 - كل شيء يبدأ من الطفولة. سرغي ميخالكوف دار التقدم - موسكو 1987م.

3 - التفضيل الجمالي. دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، د. شاكر عبدالحميد العدد 267 من سلسلة عالم المعرفة مارس 2002م، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت.

4 - فنون الأطفال وسيلة تربوية متطورة، منشورات منظمة طلائع البعث 1986دمشق.

5 - مجلة بناة الأجيال عدد أبريل 2001 منشورات نقابة المعلمين، دمشق.

6 - كُتيّب (المجلة العربية)، العدد 54 جمادى الآخرة 1422هـ سبتمبر 2001م (دور المدرسة في تربية النشء وبناء المجتمع) د. علي بن مرشد المرشد المملكة العربية السعودية ـ الرياض.







مهمتها حماية الفولكلور كعلم بأدبياته وفنونه

هل تحفظ القنوات الفضائية الشعبية التراث من الاندثار؟



يستحق إعلام الألفية الثالثة - على الرغم من كل وسائطه المتعددة - أن يلقب بالإعلام الأصفر، بعد أن أصبح لدينا فرق صفراء من الإعلاميين بممارساتهم غير المتكاملة في القنوات الشعبية خاصة، وعلى الرغم من أن عدد الفضائيات المجانية بلغ 733 قناة، وفقا للتقرير السنوي لاتحاد إذاعات الدول العربية للبث الفضائي العربي في العام 2010، فإننا لا نجد قنوات مما تؤكد بإعلاناتها أنها قنوات للتراث الشعبي العربي تبث إعلاما فولكلوريا حقيقيا، بل تفنن مسؤولوها في تقديم برامج سطحية، الأسئلة الآن: هل نحتاج إلى هذه الفضائيات الشعبية ببرامجها الراهنة؟ وهل تخدم الفولكلور، كعلم، بأدبياته وفنونه وكل روافده حقا أم تزيده اندثارا؟ وماذا فعلت لتنمية حامليه؟ هل أدت واجبها نحو حفظه وصونه وتقديمه ليفيد شعوبنا؟ هل موادها تنتمي إلى الفولكلور العربي الحقيقي؟

محمد محمود فايد
كاتب - مصر

الواقع أن أصحابها أهانوا الثقافة الفولكلورية من أجل حفنة مكاسب آنية، وكادت تختفي من قلب وسائطنا الإعلامية العربية، الأمر الذي أزعم معه أنها جريمة إعلامية تغتال الفولكلور العربي، فقلما نجد قناة صادقة تخدمه بالشكل الصحيح، بصعوبة توجد فضائيتان تقدمان إبداعات وروائع التراث جيدا، أما معظمها فإعلامها أصفر تحول إلى الإعلان أكثر من الإعلام، حتى لو عن سلع رديئة ونجوم أكثر رداءة، لم يرتقوا يوما، فأصبحت ألعوبة في يدي ثقافة الترفيه، وانزلقت إلى مستنقع الثقافة الرخيصة بدلا من تقديم إعلام يخدم الثقافة الشعبية العلمية، ينبذ اللون الأصفر المجانب للحقيقة المستخف بالعقل والشخصية من أجل إعلام يتيح حضور وتأثير جميع ألوان قوس قزح الإبداع في بناء ثقافة فولكلورية لا تطمس التراث والفنون والآداب في سبيل ترويج أغان ورقصات بعيدة كل البعد عن معايير تراث الموسيقى والآداء الحركي (الرقص الشعبي)، لا تستلهم الفولكلور الصالح وتوظفه إبداعيا، بل أبقت - كما أبقى الاستعمار قديما - نماذج طالحة تراد لنا في سياسات وإستراتيجيات آكلي لحوم البشر، ولم تغربله لتختار ما يؤكد هويتنا الريادية على طريق الحضارة منذ القدم، لتضيع الجسور التي تربط بين القديم (الأصيل) والحديث (المعاصر) في تراثنا وفنوننا وآدابنا الشعبية، كإحدى أهم ركائز التواصل الحضاري بين الأجيال والحضارات، لنذكر مثلا كيف تراجعت، أو بالأحرى، انعدمت نسبة البرامج الفولكلورية بشكل يعكس بلا شك شرخا أصاب أعماق الفكر العلمي والثقافي والتراثي، وهوة سحيقة أنجبت جمهورا منقطع الصلة بكنوزه الكلاسيكية العربية، وبثقافته وبإنتماءاته الوطنية الأصيلة.

الإشكاليات والمسؤوليات

في خضم ذلك، غيبت تماما قامات ثقافية تثري الحياة بعطاءاتها كمثال ناضج للنجاح والقدوة الفكرية والجهاد الثقافي، ومعماريون وتشكيليون في الثقافة المادية والتشكيل الشعبي العربي ممن أبدعوا شواهد فنية شرقا وغربا، وفنانون شعبيون في الغناء والتعبير الحركي، وأدباء ممن استلهموا الآداب الشعبية وترجمت إبداعاتهم إلى معظم اللغات؛ فحصلوا بها على أرفع الجوائز العالمية، وخبراء فولكلور وعلماء ونقاد وباحثون مرموقون أمثال د. عبدالحميد يونس - رحمه الله - ود. عبدالمنعم تليمة وهما من أكبر نقاد الأدب العربي عامة والشعبي خاصة... وغيرهما، لم تلق الأضواء حتى على طبيعة عمل المراكز والمؤسسات الدولية والمحلية والأرشيفات المتخصصة في حفظ وتوثيق وبعث رسالة التراث الحضارية، لتعاني معظم القنوات الشعبية أزمة برامجية وفنية ومعلوماتية من نقص كوادر لسوء اختيار المواد وعدم تعبيرها عن الفولكلور الحقيقي.

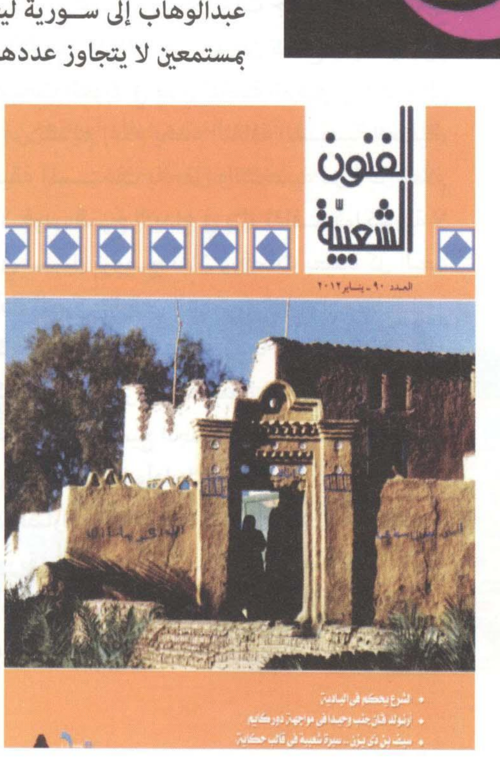
ولأن واقع الكتابة للفضائيات الشعبية مجهض العناصر المهنية والإبداعية، فإنها لاتزال في حاجة إلى مزيد من الجهوزية والاحترافية والفاعلية الإستراتيجية مع مختلف قضايا وإشكاليات وتحديات وجدليات التراث الشعبي العربي والعالمي بكل روافده الأدبية والتشكيلية والحرفية والفنية، وصولا إلى المكانة اللائقة من خلال مسؤولية كل المهتمين وتمويله «وتطوير البنية التحتية الرقمية ودور طليعي للحكومات لتوفير بيئة إعلامية أكثر استدامة، بعد أن تفاقمت المشكلات وشُوهت الهوية الوطنية والحضارية، وزادت التوترات الاجتماعية والثقافية

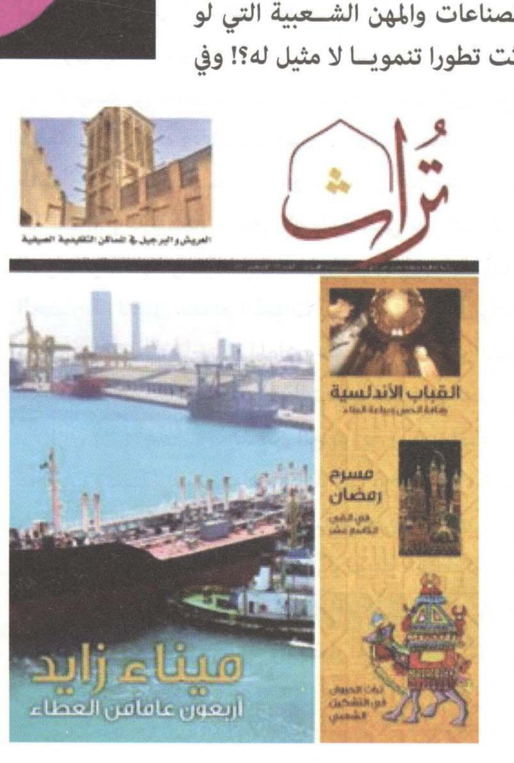
والسياسية» (د. محمد الرميحي - سقوط حراس المعلومات - مجلة الكويت - العدد *344* - ص*15*). لا يكفي عرض مزاين الإبل والشعر الشعبي، فالمأمول أن ننتهز ما تحظى به الفضائيات الشعبية من اهتمام جماهيري واسع لم تظفر به القنوات الرسمية - على الرغم من رصانتها وحفاظها على القيم الوطنية والاجتماعية - كي نبعث بكل الرسائل الحضارية للتراث الشعبي التي ينبغي أن تكون في إطار ترفيهي مبتكر، فمن الجميل أن نحافظ على تراث الأجداد، والأجمل أن نحيي ونوظف ونستلهم جميع أشكاله، والعيب كل العيب أن ننسحب من الساحة فنسمح لغيرنا بأن يقدمه بأشكال ممجوجة تشوه صورتنا، آن الأوان لترى النور آلاف المواد الفولكلورية التي بذلت في جمعها وحفظها وتوثيقها جهود كبيرة وأموال طائلة؛ خدمة وتنمية للحركة الثقافية والإقتصادية والاجتماعية، وأن ترقى فضائياتنا الشعبية إلى مستوى الإعلام العالمي في تطويره لصناعات حرفية وإبداعية.

الجريمة الفولكلورية

ليست الصورة سوداء تماما، فهناك إيجابيات «كمسرحة الشعر، خاصة حين تفتح بوابات الموسيقي والرقص الشعبي والغناء الجماعي فتتكامل الفنون، لكنها ينبغي أن تخرج من سيطرة النسق لتحقيق الاختلاف الإبداعي» (د. عالي القرشي - الفضائيات الشعبية تثبيت الثابت - المجلة العربية - العدد *392* - ص *7*)، ولأن الشعر رافد إبداعي مهم يحافظ على الموروث احتل الشاعر الشعبي مكانة مهمة عبر مسيرته التاريخية؛ فعرفناه منشدا للسير الهلالية والعنترية والظاهرية، والمواويل والأزجال والتواشيح وغنائيات المناسبات وكل أنواع القصائد، وأنواع عديدة تنافس غزارة أنواع النثر، بمرور الزمن فقد الشاعر الشعبي مكانته، فالأبطال القدماء الذين ملأوا القلوب بالمسرات تنكرهم حياتنا المعاصرة، وموضوعات الخوارق التي ملأت الخيال ليس لها مجال في عوالمنا الصاخبة (قارن: رشدي صالح - الفنون الشعبية - وزارة الثقافة المصرية - المكتبة الثقافية - العدد 34 - 1961م - ص 64) الأمر الذي يؤكد معه الخبراء أن مؤامرة قديمة جديدة تمارس من خلف الأستار تستهدف تفتيت التراث الصالح للتطبيق وتبقي على السلبي فقط لعدم تمكيننا عربيا من وضع خطط ومشروعات تنفيذية تفعل توصيات مئات المؤتمرات لتنمي أوطاننا، مثلا لم يبق الآن من كل السير الشعبية حيا ممارسا سوى السيرة الهلالية بغنائها على الربابة! فهل يعقل ذلك وتراثنا منجم ومكنز يزخر بالعديد من النماذج والأشعار والقصص والسير والحكايات والفنون والصناعات والمهن الشعبية التي لو أحسنت إدارتها لأحدثت تطورا تنمويا لا مثيل له؟! وفي مجال الأغنية الشعبية لا نجد قناة حقيقية لها على الرغم من الزيادة غير المسبوقة لأعداد القنوات الموسيقية عامة، إضافة إلى أغان تزيد أشكالها الممجوجة خطورة وجود تيار يخالف القيم والعادات والتقاليد السائدة، يهدد السلام الاجتماعي والهوية الوطنية والخصوصية الثقافية، خاصة أن الشباب أكثر انبهارا بها ومتابعة لها، فمازالوا في مرحلة تكوين فكري وثقافي بخبراتهم المحدودة، لا يمتلكون الوعي الكافي لإدراك أوضاع ثقافية ومجتمعية متكاملة؛ مما يجعلهم مهيأين للانسياق خلف سلبياتها وتأثيراتها المدمرة للعقل والوجدان، لتأتي أهمية الدراسة المتميزة التي حصلت من خلالها الباحثة غادة عبيدو، بقسم علوم الاتصال والإعلام بكلية آداب جامعة عين شمس، على درجة الدكتوراه حول «استخدامات الشباب العربي للقنوات الموسيقية والإشباعات المتحققة منها؛ فكانت أهم نتائجها أنهم يقلدون ما يشاهدونه بها كشكل الملابس وصيحات الموضة وهوسها وتسريحات الشعر وتقليعات غريبة، أو على مستوى مضمونها الفكري والسلوكي بما لا يتناسب مع خصوصيتنا وعاداتنا وتقاليدنا ومعارفنا ومعتقداتنا، مما يهدد هويتنا وثقافتنا، وعلى الرغم من اختلاف البيئة الجغرافية التي تنتمي إليها العينة البحثية وتنوع الأعمار بين 19 و35 عاما، واختلاف المستوى الاجتماعي والمادي والتعليمي، فإنهم أجمعوا على رفض قنوات معينة متشابهة كثيرا شكلا ومضمونا، تقدم العري والابتذال، ومذيعات يفتقدن الحد الأدنى من المعلومة واللباقة، وطالبوا بوقف بثها فورا» (بتصرف: القنوات المتخصصة .. موضة الإعلام الجديد - *19* يونيو *2008* - موقع *http://Diodaba.maktoobblog.com*)

كما ظهرت في الآونة الأخيرة، على الإنترنت، حملات لمقاطعة بعض الفضائيات، مؤكدة تراجع ذوقها الفني، والحقيقة أن الغناء الشعبي يكون من خلال التسجيل الصوتي المرئي وتوثيق أغاني المناسبات الاجتماعية المختلفة، كالزواج والسبوع والحج والعمرة والأعياد والمولد النبوي وأغاني العمل والحصاد، إضافة إلى غنائيات وظفت التراث وعبرت عن الشعب ونطقت بلسان حاله، كغنائيات فنان الشعب سيد درويش، ومحمد عبدالمطلب الذي تتلمذ عليه كبار المطربين الشعبيين، أمثال محمد العزبي ومحمد رشدي وعبده السروجي وعزت عوض الله وشفيق جلال وغيرهم ممن أبدعوا أغاني ومونولوجات شعبية جميلة لم تستفز أحد، مثل محمود شكوكو وإسماعيل ياسين وثريا حلمي وشعبيات فاطمة عيد ومحمد طه ومتقال قناوي ويوسف شتا وغيرهم، فعبروا عن آمال وأحلام وتوجهات الشعب بلغة فنية ثرية وبسيطة في الوقت ذاته فالتف حولهم، وعلى الرغم من أن فضائيات الأغنية تمتلئ بمئات المرتزقة فإنه لا توجد أدنى حصة للمغني الشعبي؛ إذ يعتبرونه مرتزقا ضمن الباقين، لكنه على الأقل لن يلوث الأسماع ببث سموم تقتل المشاعر وتغيب العقول وتمرض القلوب كالمدعين الآخرين. ذات مرة دعي موسيقار الأجيال محمد عبدالوهاب إلى سورية ليغني ففوجئ - وهو العملاق - بمستمعين لا يتجاوز عددهم عدد الأصابع، هم في الحقيقة كانوا لجنة لتقييم فنه أولا ومن ثم إجازته أو عدم إجازته للغناء الجماهيري، كعادة سورية متبعة. الآن تقدم الأغاني من دون أدنى تقييم أو تنظيم أو رقابة، وعلى الرغم من أن الغناء الشعبي الأصيل ظاهرة صحية لكنها لم تخدمه فاختلط مفهومه وتدنى، ليربطه الشعب المصري مثلا بالأغاني العامية! نأمل أن تقدم الأغنية الشعبية الجماعية والفردية المعبرة





قناة الاغاني الشعبية

SSC

sha3by.songs.channel

عـن مختلف القضايا والمناسـبات والموضوعـات بكلمات نابعة من الشـعب وإليه، وإلا فلن تتخطى تلك الفضائيات - وبعضها مصري - حدود مـصر باحتضانها أنصاف وأرباع المغنين، وتلبيتها أذواق سائقي «التوك توك» المطحونين ليجدوا فيها سلواهم وما يعبر عنهم، باعتمادها على الأحزان التي تترسخ في أعماقهم فاستغلتهم وتلاعبت بأساليب حياتهم وشخصياتهم وأفكارهم بعد أن جعلتهم أمام تجارب وحالات سـوداوية مغلوطة أثرت سلبا في تكوينهم العقلي والثقافي؛ فحولتهم ضحايا مشوهي العقول وممسوخي الشخصيات. من ناحية أخرى يرى علماء النفس والاجتماع والأنثروبولوجيا (علم الإنسان) أنه على الرغم من فرض العولمة نفسها علينا من دون إذن فإنه يمكننا أن نستفيد من إيجابياتها إذا أحسنا تأهيل مجتمعاتنا ثقافيا.

التحديات المستقبلية

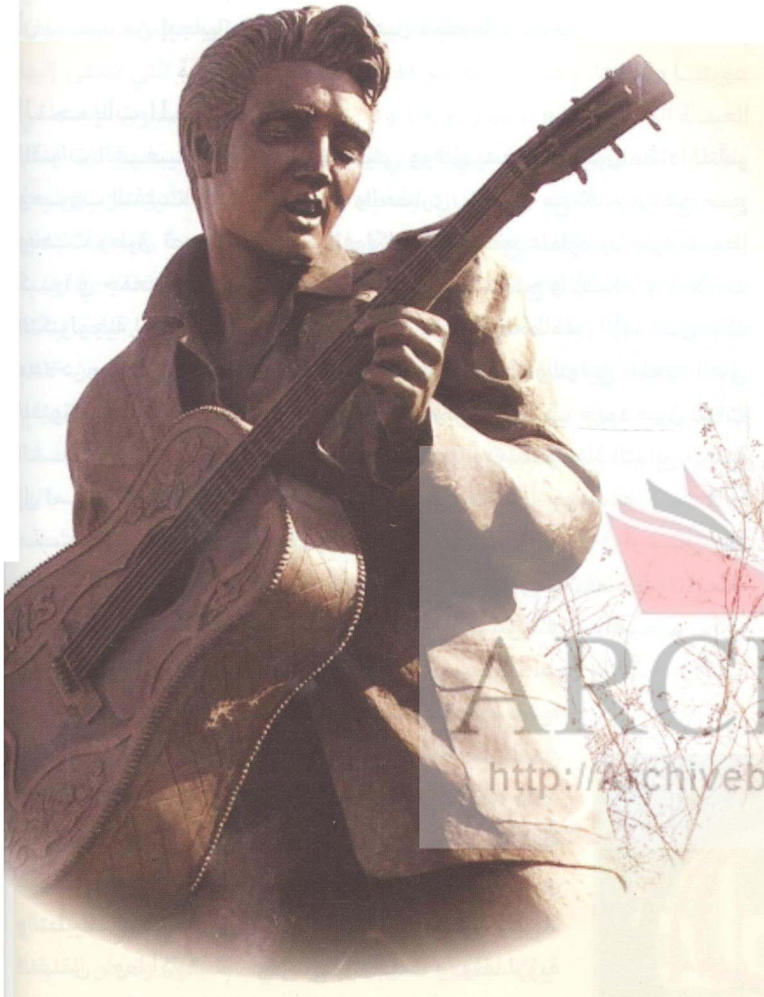
للقنوات الشـعبية دور دفاعي وتحصيني ووقائي ينبغي أن يكون مضادا للتآمر وحـروب التفتيت والاغتيال الثقافي والحضاري، خاصـة مع تقدم مناهج جمع وبحـث وطرق تصنيـف وتوثيق الفولكلور الذي قطع علماؤه وباحثوه شـوطا كبـيرا في جمعه وحفظه وتوثيقـه، حيث «تمتلك المناهج والأفكار والإمكانات التكنولوجية المتقدمة والسـواعد العلميـة العربية المعطاءة»، الأمر الذي يؤكد معه د. مصطفى جاد رئيس قسم مناهج وطرق البحث والتوثيق بالمعهد العالي للفنون الشعبية بالقاهرة: «إننا في حاجة إجبارية إلى تكثيف جهود صون التراث الشـعبي العربي والتوعية بأهميته محليا وعربيا ودوليا، واتخاذ التدابير الرامية إلى اسـتدامته وتوثيقه وحمايته الفكرية وإحياء مختلف جوانبه، وإلا سـنفاجأ مسـتقبلا بتسجيل هويتنا الثقافية وتراثنا الممتد لآلاف السنين في أرشيفات غير عربية تزعم ملكيتها لها من دون أن يكون لدينا أداة علمية رقمية تقول للعالم: هذه هي ثقافتنا الشـعبية» (د. مصطفى جاد - توثيق التراث الشـعبي العربي قضية سياسـية - مجلة الثقافة الشـعبية - العـدد *1* - أبريل *2008* - ص *23*)، ومن ثم فقضية الإعلام الشعبي المتخصص قضية سياسية في المقـام الأول تهـدف إلى حماية هويتنـا الحضارية من العبث والتشويه والاستغلال السلبي، والمأمول إدراك ذلك، وأن تقوم قنوات شـعبية على أسس موضوعية ومنطلقات فكريـة واعية تسـتند إلى مناهج البحث العلمي النظري والتطبيقـي، وتأخذ برؤى خبراء الفولكلـور العربي وعلماء النفـس - وما أكثرهـم - في إنتاج برامجهـا، و«وفقا لرؤية ومواهـب وقـدرات الإعلامي المبـدع لتتجسـد الثقافات والمعتقـدات والمعـارف والأفـكار في صور بلاغيـة ومواد فنيـة متنوعة» (محمد محمود فايد - خطورة المسـؤولية الإعلاميـة - تعقيب عـلى وزير الإعلام السـعودي د. فـؤاد الفارسي - المجلـة العربيـة - العدد 224 - ص 5)، حيـث تتكون من خلالهـا الصور الذهنية للكبـار والصغار عـن كل وقائع ومواقـف وأسرار حياتنا الاجتماعية والنفسـية فتؤثر في طرق إدراكهم وفهمهم للأمور وميولهم واستعداداتهم واتجاهاتهم وقدراتهم وعوالمهـم (د. محمد معوض إبراهيم ود. عبدالباسـط عبدالجليل - دراسات إعلامية - ج 2 - دار العلم - الطبعة الثانية - *2003* - القاهرة - ص *23*)، لذلك من البديهي الإلمام بكل تفاصيل روافد الفولكلور التي هـي في حقيقتها دراسـة كل أسرار الإنسـان العربي، ومن ثم الإبـداع البرامجي وتطوير آفاقه بتوظيف كل فنون الكتابة للصورة التلفزيونية، وفتـح المجـال لخريجـي معاهـد الـتراث والفنون الشـعبية للجمع بين تخصصاتهم وفنون الإعلام وتوفير وإتاحة كل المواد، ومنها أرشـيفات الثقافة الشعبية المحلية والإقليمية والدولية وعدم الخوف من سرقتها، فذلك أفضل من أن تصل إلى أياد خبيثة فتدرك بكل بسـاطة أسرارنا فتستغلنا أسوأ استغلال.

مـن ناحية أخـرى، تحتاج بالضرورة مهام الإعـلام المختلفة - كالإعـداد والتقديم والشرح والتفسـير والإقناع وغيرها - إلى تبسـيط المصطلحات والمعارف والمعلومات بلغة سلسـة يسهل فهمها، كما نحتاج في سبيل فضائيات شعبية متخصصة فاعلة إلى مصادر ومراجع تقـوم عـلى الجمع والحفظ والتوثيق للتراث الشـعبي العـربي الحقيقي، وهي موجـودة بكثافة، كل المطلوب إتاحتهـا للباحثين العلميين وللإعلاميين، ومن ثم تقديمها بأفضل صورة «في أمريكا مثلا يقوم التلفزيون العام على الدعم الشعبي والحكومي معا، ويعمل على إبراز ثقافات المجتمع الأمريكي بكل كفاءة، وتقوم معظم القنوات الخليجية بإبراز الجوانب التراثية الجميلة لمدنها وشـعوبها، أما بقية القنوات فانحسر دورها انحسـارا كبيرا، ومن الغريب أن تتخلى تلفزيونات رسـمية عن دورها، المهم والأغرب هو عدم إعادة بث ما لديها من كنوز اللهم إلا تلفزيونـات البحريـن والسـعودية والكويت والإمارات، على سـبيل المثال وليـس الحصر» (قارن: د. عبدالله بن مسـفر الوقـداني - المثالية والواقعية في التعامل مع القنوات الشـعبية - المجلة العربية - سبتمبر *2009* - ص *11*). إن نسـبة كبيرة من القنوات الشعبية الحالية مازالت في مرحلة مراهقة فولكلورية نأمـل من أصحابها أن يعتبروها مقدمـة لمرحلة النضج الفولكلوري، أو إرهاصة أولية لقنوات شـعبية أكثر تخصصا وفاعلية، نحتـاج إليها بالفعل لتمارس دورا إيجابيـا لبعث الموروث من مرقده وإبرازه بأبهى حلله ليعرفه الجمهور قبل أن يندثر خدمة للمعرفة، مثلما هناك مجلات متخصصة مثل: «الثقافة الشـعبية» و«الوثيقة» بالبحريـن، و«الرافد» و«تراث» و«الإمـارات الثقافية» بالإمارات، و«المجلة العربية» و«الفيصل» و«المنهل» بالسـعودية، و«العربي» و«الكويت» و«جريدة الفنون» بالكويت، و«الفنون الشـعبية» و«التراث الشعبي» بالعراق، و«الـتراث الشـعبي» بسـورية، و«المأثـورات الشـعبية» بقطر، و«الفنون الشـعبية» بالأردن، و«وازا» بالسـودان، و«الحداثـة» بلبنان، و«الفنون الشـعبية» بمصر، و«النجع الثقافية» بتونس، وهي كلها تمارس دورها التنويري وتثقف النـاس بثقافـة تراثية رفيعـة المسـتوى، وتتحمل في ذلك ضغوطا كبيرة وتنفق أمـوالا طائلة وتبذل جهودا لا يدركها القـارئ حتـى تدعم الثقافـة وتقدمها إلى القـارئ العربي والعالمي بشـكل أكثر جهوزية وأكثر تطورا، خاصة أن وراء هذه المجلات هيئات استشارية وتحريرية وكواكب احترافية من الخبراء والعلماء والباحثين بجميع تخصصات الفولكلور يمكنهـا أن تعمل بشـكل إسـتراتيجي وخططي فنيا وإداريا لتقدم لنا إعلاما تراثيا وشـعبيا يثقف الناس بثقافة رفيعة المسـتوى تحـترم العقـل والوجدان، تبنـي ولا تدمر، فليس مـن الصعب أن تتحول مواد المجلات السالفة ومكانز وأرشيفات الثقافة الشعبية، ومـا أكثرها عربيا، إلى سـيناريوهات إبداعية لبرامج وأفلام وثائقية تزود سائر القنوات الشعبية المحتملة بكل مسـتلزمات الإبداع والإنتـاج البرامجي؛ لتضيء في الأعـماق وفي العقول شـعلة الثقافة وأنوار الفكر والمعرفـة والعلم بإصدار كل ما يمكن أن يوسـع دائـرة الوعي الفولكلوري العـربي، وأعتقد أن هناك آلافا وربما ملايين المهتمين بالمأثورات الشـعبية حول العالم ينتظرون أن تلبي القنوات الشـعبية حاجاتهم المعرفية ودوافعهم الثقافية والفنية والأدبية.



كانت وسيلة للعبادة ونشر التعاليم والفضيلة والتربية

جماليات الموسيقى بين الإحساس والتذوق والاندماج



للموسيقى سحرها الخاص الذي لا يقاوم.. فلها مفعول السحر في النفس البشرية، فهي تعمل على زيادة الإحساس الجمالي، وتذوق جمال الحياة والأشياء من حولنا إذا أحسها الإنسان وتذوقها واندمج في جمالها فهي حقا من أهم نعم الله على الإنسان.

لقد اعتبر أفلاطون الفن الموسيقي أحد المحركات الرئيسية السامية للبشر.. هي الصدق والحقيقة الموجودة منذ بدء الخليقة، ومن خلالها عرف العالم النظام وتحقق له التوازن، وفي الحضارة القديمة كانت الموسيقى وسيلة رئيسية للعبادة والربط بين الآلهة والبشر.. ونشر التعاليم والقوانين والفضيلة والتربية.. فضلا عن استخدامها في الحروب كوسيلة توحيد للمشاعر وشحن للأحاسيس ودفع للحركة البشرية وتنظيم لها.

وائل يوسف

أكاديمية الفنون - مصر

الموسيقى لغة إنسانية أخرى غير لغة الكلمات، ولهذه اللغة كثير من الوظائف البيولوجية والسيكولوجية والاجتماعية، نكتفي بذكر عشر منها في ضوء ما ذكره عالم الإنثروبوجيا آلان ميريام A.Merriam، وهي كما يلي:

1 - التعبير الانفعالي والعقلي: فالموسيقى وسيلة مهمة في التعبير عن الانفعالات والتنفيس عنها، وكذلك التعبير عن الأفكار وتجسيدها.

2 - الاستمتاع الجمالي: فالخبرة الجمالية المصاحبة للموسيقى هي من أعمق الخبرات الجمالية الإنسانية.

3 - الترفيه: حيث يشيع استخدام الموسيقى للتسلية والمتعة في المجتمعات الإنسانية.

4 - التواصل أو التخاطب: وذلك باستخدام وسيلة أخرى غير اللغة للتخاطب ونقل الانفعالات داخل مجتمع بعينه، أو عبر المجتمعات الإنسانية.

5 - التمثيل الرمزي: حيث بعض التعبيرات الرمزية في النصوص المكتوبة للأغاني، وبعضها الآخر في المعاني الثقافية للأصوات، وبعضها الثالث في تلك الرمزية العميقة المرتبطة بالخبرة الإنسانية، وتستخدم الموسيقى للتعبير عن كل هذه الجوانب وتجسيدها.

6 - الاستجابة الجسدية: فاستخدام الموسيقى من أجل الرقص، ومن أجل مصاحبة بعض النشاطات الجسمية العديدة، كالألعاب الرياضية مثلا، هو أمر شائع عبر العالم.

7 - لتأكيد الانصياع للمعايير الاجتماعية: حيث قد تستخدم الموسيقى في بعض الثقافات مصاحبة لبعض التعليمات أو التحذيرات، لتأكيد معايير اجتماعية معينة.

8 - المساهمة في استمرار الثقافة واستقرارها.

9 - تحقيق المصداقية للمؤسسات الاجتماعية والطقوس الدينية.

10 - المساهمة في تكامل المجتمع.

المتعة الجمالية للموسيقى

خلال بحثه عن معنى الموسيقى قال ماير Myer إن معناها يكمن في قدرتها على إثارة التوقعات، ثم إشباع هذه التوقعات، أو حلها، أو تصريفها

بعد ذلك. فمنذ النغمة الأولى، يؤدي سماع قطعة موسيقية معينة - عندما تتفاعل مع الخبرات السابقة للمستمع - إلى سلسلة من التوقعات الدائمة التغير. وهذه التوقعات قد تحدث وترتقي في الوقت نفسه عند كل المستويات، وتتعلق هذه التوقعات بجوانب عدة مثل: توقع النغمة، وتوقع متى تحدث العودة إلى القرار Tonic، ومتى سيحدث تغير في الإيقاع وفي أي اتجاه؟ وكيف ستحل حالة عدم التآلف الطفيفة في العلاقة بين النغمات التي تعزف الآن معا؟ وذلك خلال التآلفات النغمية التالية؟ وكيف سيتغير اللحن - الذي يعزف الآن - خلال التباين Variation النغمي التالي؟ وهكذا فعندما يستثار أحد التوقعات قد يشبع بسرعة، أو يرجأ إشباعه، أو قد يحبط ولا يشبع. فالخبرة الخاصة بمقطوعة موسيقية، هي بنية مركبة من العمليات الخاصة بالإدراك، والعمليات الخاصة بالتوقعات، والعمليات الخاصة بالعلاقات بين الإدراكات والتوقعات.

وقد استخدم ماير مصطلح «المعنى المتجسد Embodied Meaning» كي يشير به إلى تلك العملية التي يكون من خلالها أحد جوانب الخبرة الموسيقية الجارية بمنزلة الإشارة التي تستثير التوقعات الخاصة بجوانب أخرى تالية من هذه الخبرة نفسها. ولذلك يكمن المعنى الخاص بالموسيقى - في رأي ماير- في تلك التوقعات المرجأة أو المؤجلة.

ويرى يوسف السيسي أن أهم وظائف الاستمتاع والتذوق الموسيقي هي التذكر وإعادة تذكر الألحان وتطوراتها. وربطها عن طريق ذاكرتنا الموسيقية، ويشير كذلك إلى ضرورة أن يصاحب «الاستماع للموسيقى استشفاف للحياة الكامنة وراء الأفكار الموسيقية، في نموها وبنائها وتشكيلها للتوتر وعقدة الانفعال.. أي ذروة الانفعال وقمة التعبير، وأيضا في الحل والراحة والهبوط من القمة، وهي المرحلة التي تلي الانفعال، وكذلك التنافرات التي تعقبها توافقات؛ بحثا عن الهدف النهائي الختامي للحن».

وأخيرا، يشير إلى أن هناك ثلاثة مجالات يكون من خلالها الإحساس الجمالي الخاص بالموسيقى هو الاستقبال عن طريق فهم القوالب الموسيقية، والاستقبال عن طريق التخيل والاستنباط، ثم الاستقبال عن طريق العاطفة. أي أن اللحن يثير في حواسنا إمكان الإحساس بالشكل والقدرة على إطلاق الخيال، ثم الانفعال العاطفي. وتكتمل هذه العناصر الثلاثة عن طريق العقل بشكل يجعل من الاستقبال الفني مجالا للاستمتاع الجمالي.

عندما نستمع جيدا للموسيقى، فإننا نحصل على المتعة بطرق متعددة، فمثلا تستهوينا البراعة الفائقة التي يؤدي بها عازف منفرد جملة موسيقية معقدة فننفعل ونشعر بالانبهار، ونشارك الفنان العازف شعوره بالخوف والحذر أثناء الأداء، وننتشي عندما نستمع إلى تآلفات هارمونية مثيرة ذات أبعاد سمعية وظلال وألوان معبرة. كما تغمرنا السعادة ويشتد بنا الارتباط بالموسيقى عندما نتابع بناء جملة موسيقية ينمو باللحن مطردا نحو ذروة يبلغ فيها التعبير والانفعال قيمته فنشارك بنبضات قلوبنا هذا البناء لذروة الانفعال الذي يتجلى واضحا قرب ختام الأعمال الكبرى كالسيمفونيات على سبيل المثال.

وعندما نستمع إلى أداء جيد لعمل موسيقي فإننا نتجاوب معه عاطفيا لما يحركه في نفوسنا من أحاسيس، وبعض هذه الأحاسيس تحركها فينا أصوات الآلات النحاسية مثلا، وهي تعلن عن ذروة في بناء اللحن، وأحاسيس أخرى تتفجر فينا مع أصوات إيقاعية ترتبط بنبضات قلوبنا، ومشاعر أخرى تطفو في نفوسنا مع لحن هادئ يعبر عن السلام والحب مثلا، وعلى ذلك فإن التجاوب البشري للأداء الموسيقي يرتبط بنوعية الأداء ويختلف باختلاف الظروف المحيطة بالمستمع، لأن



العنصر العاطفي للتجاوب الإنساني مع الموسيقى هو عامل مهم في تعليق أحاسيس ومفاهيم البشر وفي تحرك مشاعرهم وسرعة استدعائها من أعماق نفوسهم، وكل ذلك يزداد قوة وعمقا باطراد زيادة الخبرة في الاستماع والتذوق الموسيقي.

وأهم الوظائف الاستمتاع والتذوق الموسيقي وإعادة تذكر الألحان وتطوراتها، وربطها ببعض عن طريق ذاكرتنا الموسيقية أيضا، ولعله من الضروري أن يعرف القارئ يقينا أنه لا يمكن الاستماع إلى الموسيقى بشكل عقلي تحليلي جامد وبارد فحسب، بل يجب أن يتبع الاستماع استشفاف الحياة الكامنة وراء الأفكار الموسيقية في نموها وبنائها وتشكيلها للتوتر وعقدة الانفعال، أي ذروة الانفعال وقيمة التعبير، وأيضا في الحل والراحة والهبوط من القمة، وهي المرحلة التي تلي الانفعال وكذلك التنافرات التي تعقبها توافقات بحثا عن الهدف النهائي الختامي للحن.

أنماط الشخصية والموسيقى

قدم سيرل بيرت C.Burt في أواخر الأربعينيات من القرن العشرين بحثا حول الموسيقى والفن التشكيلي، حين حاول أن يرى ماذا كان التقسيم الخاص لأنماط الشخصية الأربعة (الانبساطي المتزن، الانبساطي غير المتزن، والانطوائي المتزن والانطوائي غير المتزن) تقسيم يتعلق بتفصيلات معينة للموسيقى. وقد وجد أن الانبساطيين المتزنين يفضلون الموسيقى الكلاسيكية، أو موسيقى الباروك التي يمكن التنبؤ بمسارها، كما تتجلى لدى هاندل وموسورجسكي وبرامز خاصة. أما الانطوائيون المتزنون فقد انجذبوا إلى الأساليب الكلاسيكية والباروك أيضا، لكنهم أظهروا تفضيلات أكثر للموسيقى الأكثر معرفية كما تتجلى لدى باخ على نحو خاص.

لقد فضل الانبساطيون غير المتزنين الأساليب الرومانتيكية والألوان الشديدة الحيوية واللوحات ذات المتضادات القوية، والمحتوى الانفعالي والحسي، في أعمال مؤلفين أمثال فاجنر وشتراوس وليست وبيرليوز. بينما فضل الانطوائيون غير المتزنين الأساليب الرومانتيكية، لكنهم انجذبوا أكثر نحو المقطوعات الانطباعية والغامضة التي توفر هروبا من الواقع، كما في بعض أعمال ديبوسي أو ديليوس. والخلاصة أن الشخص الانبساطي يفضل الموسيقى القوية والعالية الحيوية، وذات الطبيعة الانفعالية والحسية، بينما يفضل الانطوائي الموسيقى الأكثر انضباطا من الناحية العقلية، وذات الطبيعة الغامضة والعميقة، والتأملية. وتتفق هذه النتائج بشكل عام مع التصور الخاص الذي تطرحه نظرية أيزنك حول الشخصية الانبساطية باعتبارها شخصية تعاني نقص الاستثارة أو النشاط في قشرة المخ، ومن ثم تحاول البحث عن كل ما يرفع هذه الاستثارة سواء أكان موسيقى صاخبة أو لوحات ذات ألوان ناصعة، أو أفلام عنف وتشويق...إلخ، وعلى عكس ذلك تكون الشخصية الانطوائية التي يعاني صاحبها أصلا زيادة في النشاط الخاص بقشرة المخ، ومن ثم يبحث عن كل ما يمكنه أن يخفض هذا النشاط كالموسيقى الهادئة أو التي تبعث على التأمل، وكذلك اللوحات الأكثر برودة في ألوانها، أو التي تكتسي أكثر بالظلال، وأيضا الأفلام ذات الطبيعة الرومانسية أو التأملية.

لماذا نحتاج إلى الفنون وفن الموسيقى في حياتنا

إن الخبرات الموسيقية السمعية التي يكتسبها المستمع تلعب دورها المهم لا في متعته الثقافية فحسب، بل أيضا تمثل أساسا لتشكيل مستويات ذوقه وإحساسه بالحضارة والفن والتاريخ.. ومدى تجاوبه الإنساني مع الحياة، وهذه الأحاسيس هي التي تضمن للحياة الاستمرار في الطريق الأفضل

والتجديد.. وقبول الجديد غير المألوف والتمييز بين العظيم والجميل، والسخيف والابتذال.. من دون تخلف يؤدي إلى انهيار الحضارة أو دمار الأجيال.

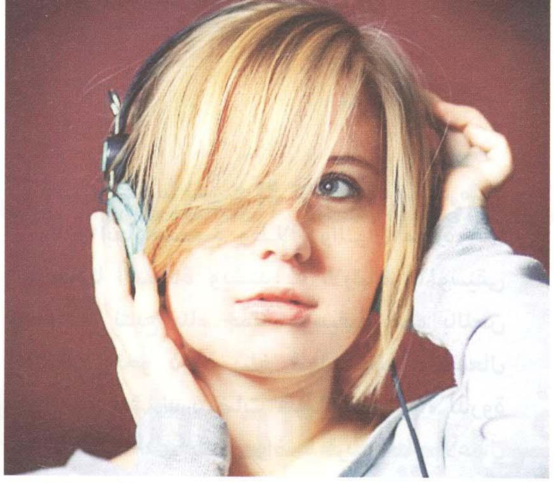
من خلال الفنون الإنسانية نتمكن من معرفة قوة الخيال وصراع الأفكار المثيرة.. وأهم من ذلك نتمكن من استشفاف الطاقات الخلاقة الكامنة في روح البشر.. ومما لا شك فيه أن الاستماع باستغراق للموسيقى هو ببساطة متعة شخصية كما هو الحال في علاقة الإنسان بالفنون الأخرى. إلا أننا عندما نبحث عن وسيلة أخرى للتعامل مع الفنون الإنسانية الجميلة نجد فيها عمقا حقيقيا، وموضوعا يكون أساسا للمتعة الموسيقية يمنح حياتنا قيما جمالية.. وهذا هو التذوق من خلال جماليات الفن.. أي التذوق من خلال تفهم فن المؤلف، والتجاوب الحي الإنساني لعناصر التعبير الموسيقي مثل اللحن والهارموني والإيقاع والقالب وعلى هذا يمكننا تلخيص عملية المتعة الجمالية للموسيقى بأنها: خبرة ممتعة تتجدد أهميتها على الدوام وتتضمن الفهم العقلي والتجاوب العاطفي.

علاقة الصوت باللون في الفن

إن العلاقة بين الصوت واللون تقوم على ارتباطات وجدانية نفسية، ومدلولات فسيولوجية تخضع لما يسمى بظاهرة «السينيستيزيا Synaesthesia» أي العلاقة في التزامن بين الصوت واللون، أو الارتباط والتنسيق بين نوعين مختلفين من الأحاسيس، فالعقل هو جهاز الاستقبال والتحكم والربط والتنسيق والتوحيد، فهو الذي تتجمع فيه كل الحواس، وهو الذي يربط بين البصر والسمع والشم...إلخ. والطبيعة كأم لكل الفنون تتكامل فيها الحركة المرئية والحركة السمعية، اللون والصوت، وكل الظواهر الأخرى، وعندما يتحد الإنسان مع الطبيعة، وتتكامل فيه عناصر الحياة بثقافاتها البصرية والسمعية وارتباطاتها بالتجاوب العصبي الإنساني، عندما يحدث ذلك، فإن الإنسان يتمكن من الرؤية حتى وهو كفيف، ومن السمع حتى وهو أصم تماما كما يرى طه حسين رؤية أكثر دقة وصحة وجمالا من المبصرين، وكما يسمع بتهوفن، وهو أصم، ما لا تتمكن أذن أن تسمعه أو تستشفه من جمل. قال كارلايل «إذا تأملت الشيء ونظرت إليه بعمق وتفحصته فإنك حتما ستستمتع بموسيقيته، لأن النغم يكمن في قلب طبيعة الأشياء».

علاقة الموسيقى باللون

الموسيقى مجموعة أصوات، وكل صوت هو تردد معين لعدد محدد من الذبذبات في الثانية الواحدة، واللون



أيضا عدد معين ومحدد من الذبذبات في الثانية الواحدة، ولكنها ذبذبات كثيرة العدد تفوق قدرة السمع، ووفقا لذلك بدأت المحاولات العلمية العديدة للربط بين اللون والصوت بين العين والأذن، وذلك بعزف موسيقى مع عرض الألوان التي تتقابل معها، وبالطبع فإن صعوبات عديدة قابلت تلك المحاولات. فقد ربط الموسيقيون العظماء - وجدانيا - بينها وبين الألوان، وكانت هذه العلاقات ترتبط إلى حد ما بأحاسيسهم الشخصية النابعة من تجربة كل منهم في الفن وفي الحياة.

إن كل عمل موسيقي يؤدي إلى إشباع فكري ولوني يتشكل في صيغة قالب جمالي يسبح في الفضاء، وتحدد القيمة الجمالية للعمل الموسيقي وفقا لهذا القالب الجمالي الروحي المحسوس. إن هذا الجمال هو الذي يشكل الطبيعة النفسية للبشر، ويؤثر في إفرازات الغدد وفي الطاقة الكامنة في الإنسان.

جماليات الإحساس بالجمال

إن التعرف على الجمال نتيجة الالتقاء به في فن أو في الطبيعة، يؤدي إلى الشعور بالسعادة الغامرة، لأنه يعطي إحساسا متسعا ومنطلقا في الحياة. ولذلك فإن الخبرة بالجمال تؤدي إلى تجاوب مع الجمال نتيجة للنشاط الذي يدب في المشاعر والرغبات. فإذا امتلك الإنسان خيالا مبدعا خلاقا، بالإضافة إلى تجاوب جمالي، فإن ذلك يجعل منه استعدادا كاملا للإبداع الجمالي والنشاط الفني.

كتب البروفيسور لانجفيلد، وهو من أعظم فلاسفة الجمال، كتب تعريفا لكلمة «الجماليات Asthetics»: إنها ترسم قانونا علميا لدراسة الجمال في الطبيعة وفي الفن، وأيضا لدراسة إمكانات الاستمتاع بهذا الجمال، وإمكانات تأصيل الإحساس بالجمال في الإنسان. ويقول - لانجفيلد - أيضا إن القبح يتضمن الجماليات تماما كالجمال. ويعرف الجماليات بأنها «علم الجمال والقبح»، ولكنه يوضح أنه لا يمكن مقارنة القبح والجمال باللذة والألم، لأن القبح والجمال يصدران سعادة جمالية فلسفية بينما اللذة والألم تنتج عنهما لذة حسية عضوية. والجماليات تتعامل مع الحواس العليا وهي البصر والسمع، بينما اللذة والألم يرتبطان بالحواس السفلى في الإنسان.

وهناك ثلاثة مجالات يتكون خلالها الإحساس الجمالي للموسيقى وهي الاستقبال عن طريق فهم القوالب الموسيقية، والاستقبال عن طريق التخيل والاستنباط، ثم الاستقبال عن طريق العاطفة. أي أن اللحن يثير في حواسنا إمكانية الإحساس بالشكل والقدرة على إطلاق الخيال، ثم الانفعال العاطفي. وتكتمل هذه العناصر الثلاثة عن طريق العقل بشكل يجعل من الاستقبال الفني مجالا للاستمتاع الجمالي.

دور الموسيقى في تحقيق السعادة

يمكن للموسيقى أن تحدث العديد من الانفعالات الإيجابية المتنوعة، ويتضمن هذا السرور والآثار والشعور العميق بالرضا. وبعض خصائص الموسيقى المتعلقة بالانفعال معروفة، مثال ذلك أن السرور يتماشى مع معدل وإيقاع أسرع، وانسياب في النغم، واستخدام المفاتيح الكبرى، وعندما يصاحبها غناء تزداد أهمية خصائص الصوت الذي يعبر عن الانفعال، ولكن بما أنه يستحيل أن نحدد طبيعة الانفعال في الموسيقى غير المألوفة مثل الموسيقى الهندية أو الصينية، فمن الضروري اكتساب خبرات ثقافية تربط بين أنواع معينة من الموسيقى والحالات المزاجية المختلفة.

فعند دراسة تأثير الموسيقى في النفس البشرية فنحن ندرس تأثير أنواع من الذبذبات الصوتية على مكونات النفس، ألا وهي السلوك والعاطفة والتفكير. فللموسيقى تأثير في القشرة المخية ومركز الشخصية الوجدان والتفكير. وهذا على المستوى الفسيولوجي، وكذلك على المستوى الانفعالي للفرد سواء كان مريضا نفسيا أو شخصا سويا. ومن أهم الوسائل التي تؤدي الموسيقى فيها دورا إيجابيا في النفس قدرتها على تهدئة التغذية الاسترجاعية والأفعال المنعكسة الشرطية في قشرة المخ، مما يجعل الفرد أكثر هدوءا وتخيلا واسترخاء. ومن حكمة الله أنه جعل الأذن أكثر تحليلا للمؤثرات السمعية والموسيقى حيث تستطيع الأذن البشرية تحليل المقطوعات الموسيقية بكفاءة أكثر من قدرة العين على تحليل الضوء، وهذا يساعد الفرد في تذوق الموسيقى والتأثر بها بشكل كبير.



ظهرت في الثمانينيات لتعبر عن الشباب المشارك في حركة الكفاح المسلح ضد مالي والنيجر

موسيقى الطوارق: من الرمزية السياسية إلى الفرادة الجمالية

ولدت الموسيقى الطوارقية «إشومار» التي تتخذ القيثارة آلة موسيقية أساسية، في سياق سياسي واجتماعي مضطرب، فقد ظهرت في الثمانينيات كنوع من وسائل التعبير لأجيال مختلفة من الشباب الطوارق المشارك في حركة الكفاح المسلح ضد مالي والنيجر. انطلاقا من هذه الخلفية، يحاول الباحث في الموسيقى «أنوك غينتون» أن يقدم في كتابه الجديد: (موسيقى الطوارق: من الرمزية السياسية إلى الفرادة الجمالية) إطارا للتفكير في المكان الذي ولد فيه هذا النوع من الموسيقى الشعبية التي تنتشر حاليا لدى الطوارق.

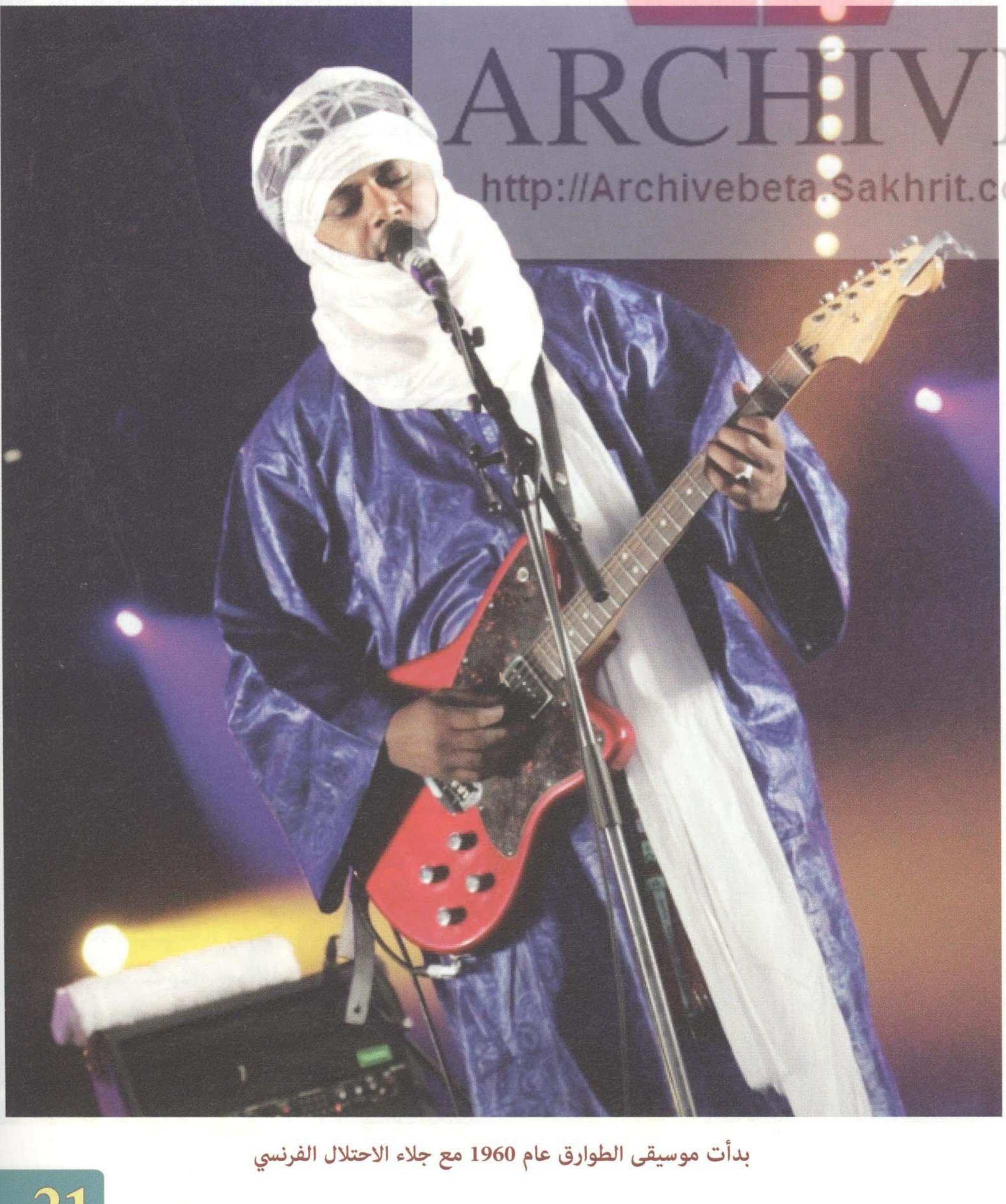
سعيد بوكرامي
ناقد - المغرب

عندما أرسل الموسيقي والباحث «أنوك غينتون» مخطوطته إلى الناشر، لم يكن يدرك أن كتابه ربما سوف يصبح موضوعا ساخنا عن موسيقى الطوارق أولا وثانيا سيكون مرآة ومفتاحا لفهم الحرب الجارية في قلب الصحراء. إن التحليل الذي وضعه أنوك للتحول القائم لدى الطوارق في القيم الاجتماعية وهوية هؤلاء الرجال الزرق هو سعي منه إلى فهم أفضل لحاضرهم والخطوط العريضة لمستقبلهم.

انطلقت موسيقى «إشومار» فعليا مع مجموعة «تيناروين»، لكنها اليوم انتشرت بين فرق عديدة. تقول في إحدى أغنياتها الشهيرة:

لا أبيع الصحراء
لأني أحبها
لن أتخلى عن عرقها
لن أجالس من يغادرونها
سأبقى هكذا إلى أن تمتزج عظامي بحصاها
رفاقي ساعدوني لجمع هذه الجلاميد
لتشييد حديقة
حيث نغفو تحت الظلال ساعة الظهيرة
لن أبيع الصحراء
لأني أحبها.

انبثقت موسيقى (إشومار) في حضن سياق سياسي وتاريخي مشحون ولكي نتمكن من فهم أحسن، لهذه الموسيقى العرقسة الشعبية، لا



بدأت موسيقى الطوارق عام 1960 مع جلاء الاحتلال الفرنسي

بد من العودة إلى جذورها التي تعود إلى سنة 1960 تاريخ إجلاء الاحتلال الفرنسي وبداية حكم الولايات القبلية وترسيم حدود جديدة في منطقة الساحل الغربي الصحراوي الأفريقي الموجود بين مالي والنيجر والجزائر وليبيا وبوركينا فاسو. تموقع المجتمع الطوارقي في هذه المنطقة القاحلة بين حدود هذه الدول مهمشا ومبعدا عن أي شكل من أشكال النمو الاقتصادي والمسؤوليات السياسية، بالإضافة إلى مرحلتين من الجفاف الذي ضرب الصحراء بين 1973 و1974 وبين 1984 و1986، الذي تسبب في مجاعة شاملة دفعت الطوارق إلى الهجرة الجماعية نحو الجزائر وليبيا.

نتج عن هذا المنفى تدمير حقيقي للمجتمع الطوارقي القديم المبني حتى ذلك الحين على مبدأ طبقي أرستقراطي مما أسفر عن زعزعة تامة وتغيير في القوانين الاجتماعية، مؤديا إلى مقاربة جديدة للهوية الطوارقية، فتم تشكيل مجتمع جديد خرج من البنية الاجتماعية الطوارقية السابقة، وقد ساهم في هذا التغيير الإشومار والكلمة مشتقة من الأصل الفرنسي **chômeur** ويعني "العاطل عن العمل"، ثم تحولت مع لغة تامجاج «ishumar» التي تعني المنفيين وهم في معظمهم من الشباب الذي أصبح ضحية القمع المالي والنيجري وكوارث الجفاف المتتالية، من فر من بلده إلى الجزائر وليبيا لاجئا من دون وطن.

منذ بدء العمل به في لغة الطوارق العام 1970 حتى اليوم، شهد المصطلح تحولات تدريجية وفق الطفرات التي عرفها المجتمع. خلال العام 1970 كانت «ishumar» تعني لدى الشباب تجربة المنفى التي يعيشونها في المجالات الحضرية معزولين عن بيئتهم الأصلية وغير متمكنين من الاندماج في البلدان المضيفة. هذا المصطلح يرمز أيضا إلى طريقة الحياة الجديدة للطوارق الجدد الذين سطروا لأنفسهم حياة ترحال مشوبة بالخطورة، وبحيث أصبحوا يتاجرون في الممنوعات والسوق السوداء. لم يعد الطوارقي ذلك الحالم في الصحاري يغني الوحدة والسكينة وينشد إقامة وطن للتحرر من التبعية والجلاء. لم يعد الطوارقي يحمل قيم الحرية والكفاح، بل صار الإشومار يعني الارتزاق والعمل تحت إمرة دول مارقة ترمي إلى استغلال الطوارق في النزاعات السياسية.

هذا التغيير البنيوي الذي عرفه المجتمع الطوارقي سيلتحم بدوره بالتحولات الموسيقية أيضا، بحيث يطور الإشومار نمطا موسيقيا فريدا يستجيب للمتطلبات السياسية والاجتماعية، جاعلين منها صوت الهوية الجديدة المشبعة بالإحباط والالتزام، الجانحة بالمخاوف والأحلام. وقد لعب شابان من مالي ينتميان إلى الإشومار (إبراهيم أج الحبيب وإنتيدن أج أبلال) اللذان انطلقا يعزفان بالقيثارة مكونين فيما بعد المجموعة الموسيقية (تيناروين)، كان أول ظهور بارز لهما في ليبيا سنة 1978، موقعين مذاك على ولادة حقيقية لهذا النوع من الموسيقى الشعبية المعصرنة بأدوات موسيقية حديثة. كانت المعزوفات الموسيقية ذات إيقاعات تقليدية تمتح من الجذور الصحراوية. أما الغناء فقد حافظ على الإيقاع الشعبي، لكنه ابتدع أشعارا جديدة تستجيب لذهنية الشباب الطوارقي وخلفياته الاجتماعية والسياسية. ولم يتوقف الأمر عند المنحى الأصلي للموسيقى بل تجاوزه ليصبح هؤلاء الشباب وأشعارهم أيقونة للمجتمع الطوارقي ووسيلة فنية وإعلامية لإظهار قضايا الشعب الطوارقي الهائم في الصحارى من دون وطن.



تتألف «الطوارق» من شعراء منشدين وناقرة على الطنبور ومغنية أو مُغنٍ

لهذا السبب أصبح هذا اللون الموسيقي يتنقل بين الأيادي سريا على شكل أشرطة يسجلها الموسيقيون بطريقة تلقائية خلال اجتماعات موسيقيّة غير منظمة ويغلب عليها الطابع الارتجالي. غير أن معاهدة السلام التي أبرمها الطوارق مع حكومات الساحل الإفريقي مكنت هذه الموسيقى من الخروج من عنق الزجاجة والبروز على الصعيد العالمي ممثلة بجلاء الوعي الثقافي الموسيقي للمجتمع الطوارقي، وبذلك تحولت من السياق السياسي التحرري إلى السياق الفني الباحث عن الجذور والهوية والرمزية الطوارقية.

عندما نتحدث عن الموسيقى «التقليدية» الطوارقية، فإننا نشير إلى ذهنية موسيقية وشعرية تتباين وفقا للمناطق الجغرافية، وهي تتألف غالبا من شعراء منشدين وناقرة على الطنبور تسمى «أنزاد» الآلة مصنوعة من جلد البقر ومغنية تؤدي بشكل منفرد أو مشترك، وتغنى الإيقاعات على خط لحني متواصل يخلق تأثيرا متغايرا للصوت بحيث تتبع جميع الأصوات نفس التشكيل الإيقاعي للحن من دون تكبد مشقة في خلق تجانس معين، لأن كل المقامات الموسيقية مبنية على الزخارف المختلفة والمتباينة، حيث تتداخل أصوات النساء مع أصوات الرجال بأنغام متنافرة ظاهريا، لكن بهارمونيا منسجمة ومتناغمة.

يحاول الباحث تحليل طبيعة الروابط التي تربط الموسيقيين المحدثين بالموسيقيين القدامى، فيرى أنهما ينطلقان من نفس المبادئ والأساليب التركيبية التي يستخدمونها في موسيقاهم، لكن، مع ذلك، تتميز هذه العلاقة بنوع من الاختلاف الذي يظهر في طريقة التعامل مع القيثارة، إذ يقوم المحدثون بمعارضة شبيهة بالمعارضات الشعرية لتزداد العلاقة تعقيدا تارة وترابطا بين هذين العالمين الموسيقيين تارة أخرى. ومن الأمثلة التي يسوقها الباحث نقف عند الاختلاف الواقع بين عازفي القيثارة وناظمي الشعر، ومن بين نقاط الاختلاف نجد عروض الشعر والقوافي والمحتوى الدلالي، والمفردات، وعملية التكرار، وبهذا تصبح الإيقاعات الجديدة خرقا واضحا لقواعد القصيدة القديمة وابتداعا لقصائد جديدة تحتاج إلى ألحان طوارقية جديدة.

إذا كانت نقاط الاختلاف قد أفرزت فجوة تحول دون تفاهم الموسيقيين المحدثين والقدامى من عازفي الإشومار فإن أنصار «التقليد» (سواء كانوا من الشعراء أو المغنين أو الموسيقيين أو ببساطة من المستمعين) يجدون في هذا التجديد فرصة للتعريف بالموسيقى الطوارقية، خصوصا أن المنتجين العالميين الذين يهتمون بموسيقى الشعوب بدأوا يسجلونها ويسوقونها عالميا.

ومن بين المجموعات الموسيقية الطوارقية الأكثر انتشارا والأكثر جاذبية للمهتمين العالميين بموسيقى



في بداية التسعينيات انطلقت «ثورة الطوارق» تزامنا مع انتفاضة شعبية في دولة مالي

الشعوب، نجد المجموعة الموسيقية تيناروين التي تتألف من موسيقيين وشعراء طوارق: إبراهيم آغ الحبيب والحسن التهامي وعبدالله أغ الحسيني ومحمد أغ إطلال وقدهو أغ أوساد وآخرين. يفوق عددهم العشرة دائمين وفاعلين في المجموعة التي ولدت من الحراك الموسيقي والسياسي والفني والشعري مع بداية الثمانينيات من القرن الماضي. ومن الحدود المشتركة لأربع دول هي مالي والنيجر والجزائر وليبيا.

يوحدهم الإحساس بالاقتلاع عن الأرض والسلالة التي تركوها ممزقة وراءهم. والشعور بعدم المبالاة بالقوى السياسية ومخططاتهم العنيفة. هذه بعض العناصر الرئيسية التي تميز تيارهم الموسيقي الذي يجترح هويات شعرية وفنية طوارقية جديدة. تستمد قوتها من الإيقاعات الموسيقية التي تبدو بسيطة ومن قوة الشعر الذي يتلظى بالحنين والحيرة والأحلام.

نمت المجموعة مع مرور الوقت والاجتماعات، في حين راق هذا النمط الموسيقي للشباب الطوارقي المنفي على الحدود العظمى الجزائرية الجنوبية وجنوب شرق ليبيا .يتم تشكيل المجموعات الأخرى. هذه المرحلة شهدت أيضا ولادة »حركة ثقافية وفنية «ذات انتشار واسع، في الصحراء .هذه الموجة الجديدة لم تجد أصول ولادتها ووجودها، «الرغبة في التمرد» كما روج لذلك «المتخصصون الإتنلوجيون، وعلماء الأنثروبولوجيا، وعلماء الموسيقى والنقاد» على الرغم من أن التمرد في بدايتها كان معطى لا يمكن نكرانه إذ مكنتهم الموسيقى من التعبير الفني والثقافي عن المنفى، والمغامرة، والاقتلاع- واللقاءات والمواجهات، بما في ذلك (في الغالب) مع «الموسيقى الكلاسيكية والشعبية المغاربية والشرق الأوسطية»، وإلى حد أقل مع «موسيقى العالم». وقد أدى الجمع بين هذه الأحداث إلى ظهور الخصوصية الفنية لما يسمى بـ «موسيقى الطوارق المعاصرة».

مع بداية التسعينيات اندلعت الثورة التي أطلق عليها آنذاك «ثورة الطوارق» في أعقاب انتفاضة شعبية وسياسة عامة في مالي، مما نتج عنه أزمة سياسية وانتفاضات شعبية واسعة النطاق وغير مسبوقة اجتاحت البلاد، شمالا وجنوبا. بعد واحد وخمسين عاما على استقلال مالي وهذه الانتفاضات جزء من تاريخها. على الرغم من أنها كانت مؤلمة، لكنها جلبت إلى هذا البلد، حسب رأي الباحث، تغييرات كبيرة في المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية.

ومن خلال لمحة تاريخية صغيرة عن هذه الأحداث:

أولا في الشمال الأقصى، وفي مناطق تمبكتو وغاو وكيدال حيث كان الطوارق المتمردون يطالبون خصوصيات الدولة المالية بالاعتراف بالخصوصية الثقافة والهوية الطوارقية، وكذلك تقاسم الثروات والشروع في تنمية اجتماعية واقتصادية وضع السياسات للشمال القاحل والمعزول عن بقية البلاد في منطقة واسعة تفوق مليونا ومائتين وأربعين كيلو مترا.

وفي خضم هذه الصراعات ولدت موسيقى الإشومار عامة وموسيقى تناروين خاصة، التي تعتمد معظم أغانيها على رسالة حماسية لتشجيع للشباب، وحثهم على الانضمام إلى جبهات الحرب ضد الجيش المالي، وبهذا أصبحت موسيقى تيناروين والمجموعات الأخرى المماثلة صوتا لتمرد الطوارق، كما وجدت حركة الإشومار في هذه الثورة طموحا نحو التزام موسيقي أوسع وأكبر وضعت تيناروين موسيقى وإيقاعات قوية مبنية على نوستالجيا جارحة، كما أن الكلمات والشعر تميزا بالقوة واستقطبا الشباب - فتيانا وفتيات- بسهولة للانضمام إلى »حركات التحرر بأزاواد«.

في العام 1992، سيسود السلام في مالي مع التوقيع على الميثاق الوطني بين الحكومة المالية والمتمردين. وفي العام 1995 بدأت عودة اللاجئين الذين استقروا في البلدان المجاورة لمالي. وبذلك بدأ عهد جديد لمجموعة تيناروين :الجيل المتوسط من الفنانين ولد بالفعل داخل مخيمات اللاجئين، والغالب في الدول المجاورة مثل حج محمد عيسى عمر في موريتانيا.

في العام 1992، ومع «تينيري» سجلت تيناروين لأول مرة في الاستوديو، بأبيدجان عشرة أشرطة كاسيت وزعت في الصحراء، ثم سيتم تسجيل الشريط الثاني في باماكو في العام .1993

في كل هذه التسجيلات كان هناك بالفعل اتجاه جديد في تنويع الأصوات والتجديد في العزف على القيثارة الكهربائية، والمزج بين الآلات، وبدا واضحا ابتعاد هذه الموسيقى عن موسيقى بداية المجموعة في الأنغام والمقامات والكلمات الشعرية التي تنقلك إلى أعماق بعيدة لا نهائية.

ومع ذلك كان علينا أن ننتظر حتى العام 2001 مع ألبوم «جلسة راديو تسداس» الذي أنتجه جوستين آدم، لاكتشاف الموسيقى الحقيقية لمجموعة تيناروين، التي امتحوا بعض أغانيها من التراث الطوارقي، لكن مع اقتحام مغامرة على «طريقة البلوز والروك» ومرد ذلك بالأساس إلى تأثرها الكبير بالاتجاه الفني لـ«آدم جوستين»، عازف القيثارة الشهير القادم من السبعينيات بأسلوب البونك والبلوز والريغي، ومع الرواد جيمس براون، روبرت بلانت.

ومع الألبوم أماساكول، الذي صدر العام 2004، الذي أدخل فرقة تيناروين ومعها موسيقى الطوارق إلى العالمية. هذا الألبوم نجح نجاحا كبيرا، ورافقته جولات طويلة في أوروبا والولايات المتحدة وكندا وآسيا.

وفي الألبومين المقبلين "أمان إيمان" في العام 2007 و«إميديوان: الأصدقاء» 2009، تأكد النجاح الدولي للمجموعة، لم تعد تيناريوين تحتاج إلى من يقدمها ويعرف بها، فالألبوم الجديد «طاسيلي»، الذي صدر أواخر شهر أغسطس، يعود إلى الجذور الشعبية للثقافة الطوارقية، لكن تبقى متطلبات »المنتج" الغربي دائما تفرض نمطا معينا من الموسيقى، مفضلين الجانب التجاري على الجانب الأصيل، هذه ضريبة الانخراط في نهج «الموسيقى العالمية»، التي تحقق النجاح العالمي لكن غالبا على حساب الثقافة الأصيلة والأنماط الموسيقة الأصلية والآلات الموسيقية العريقة.



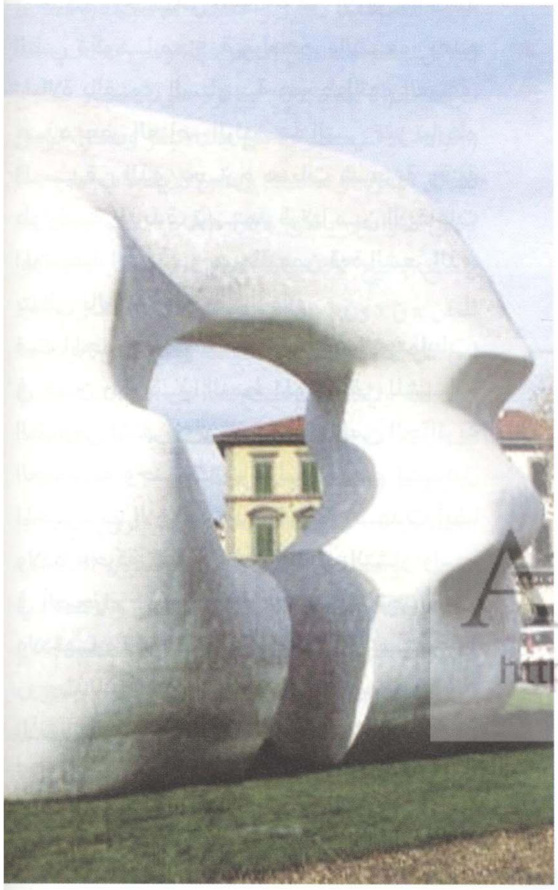
تعتمد معظم أغاني «الإشومار» على رسالة حماسية لتشجيع الشباب

معمارية عراقية استوعبت عصر الكمبيوتر والفضاء وطلائع المدن الرقمية

زها حديد: زهو التصميمات الفولاذية

لا تتوقف إنجازات المعمارية العراقية زها حديد عند حد، ولا يمر يوم إلا ونشهد علامة من علامات نجاحها ونبوغها، ومع نهاية 2013 كنا نشهد معرض أعمالها «مدينة من الأبراج» في لندن، بعد معرض عام لأعمالها في كوبنهاغن (29 يونيو- 29 سبتمبر 2013)، وكان البرنامج الأول في «بي بي سي» البريطانية يقدمها على مدى 75 دقيقة (30 يوليو 2013) بصفتها أكثر معماريات البشرية على الإطلاق نجاحا، وواحدة من حفنة نجوم المصممين العالميين الأبرز الذين أسهموا في تغيير طريقة تفكير الناس حول العالم عبر ما يقدمونه من مبان، بعد أن فازت بأهم جوائز العمارة البريطانية RIBA Stirling Prize للعامين 2010 و2011 تقديرا لمشروعاتها المنفذة. وذلك مع كثير من الإنجازات والجوائز فضلا عن التقريظ، الذي لم يكن آخره ما قاله الياباني تاداو اندو رئيس لجنة الاختيار الأولمبي عن تصميمها استاد اليابان الوطني الذي سيشهد أولمبياد 2020: «ما يتجلى في هذا التصميم الدينامي المستقبلي يجسد الرسالة التي تحب اليابان أن تنقلها إلى العالم. أعتقد أن هذا الاستاد سيصبح مزارا مقدسا للرياضة العالمية على مدى السنوات المائة القادمة».

نادية فتحي
ناقدة تشكيلية - مصر



من أعمال هنري مور

حين فازت زها حديد على 270 من أبرز مهندسي العالم في مسابقة تصميم دار «كارديف باي» للأوبرا في ويلز في العام 1995، تراجعت السلطات البريطانية عن تنفيذ تصميمها، ولم يشع فقط أنها مهندسة رسوم تصور مشروعات خيالية، أو هرطقات معمارية يستحيل تنفيذها، بل ذهب رئيس محافظي ويلز إلى القول: «إن هذا العمل مصيبة قد تدمرنا».

وعلى الرغم أن تراجع السلطات البريطانية عن تنفيذ تصميم زهاء لدار أوبرا كارديف أثار ضجة في الأوساط المعمارية الغربية، التي اعتبرت ذلك موقفا متحيزا ضدها، لم ينقطع الحديث عن أن تصاميم زهاء - تحمل اليوم لقب «سيدة العمارة العالمية» - تتسم بغرابتها وصعوبة تجسيدها. ويؤخذ عليها «ميلها الى الأكاديمية على حساب الواقعية، وغلبة الجانب الفني على الجانب التطبيقي». وفي هذه الآونة بقيت أغلب تصميمات زها حبرا على ورق، يضرب الكثيرون أخماسا في أسداس حول فحواها وجدواها.

ومعرفة كيفية نجاح معماريتنا الفنانة في قلب الموقف على هذا النحو الدرامي- من الهرطقة المعمارية إلى الإسهام في تغيير طريقة تفكير الناس حول العالم- تتطلب أن نمحص سيرتها ونذهب إلى بدايات تكوينها.

سيرة زها الرسمية تقول إنها ولدت بمدينة بغداد في 31 أكتوبر 1950. كان والدها- بعد جدها- أحد كبار رجال الحركة الوطنية في العراق.. السياسي والاقتصادي المعروف محمد حديد (الموصل 1906 - لندن 1998)، الذي تلقى تعليمه في كلية لندن للاقتصاد خلال الثلاثينيات، واشتهر بتسيير اقتصاد العراق في بواكير الحقبة الجمهورية (1958 - 1963). وإنها تلقت دراستها الابتدائية والثانوية في دير فرنسي للراهبات مع بنات النخبة البغدادية من مختلف الطوائف والديانات، قبل أن تنتقل إلى بيروت للدراسة في الجامعة الأمريكية. حيث حصلت على بكالوريوس في الرياضيات 1971. بعد ذلك درست، في مدرسة الجمعية البريطانية للعمارة فن الهندسة المعمارية، وكان ريم كولهاس ضمن أساتذتها. ثم عملت في لندن بعد تخرجها في العام 1977 في «مكتب عمارة المتروبوليتان»، بالتوازي مع عملها معيدة في مدرسة العمارة، ومن خلال ذلك التفتت إلى تيار التفكيكية المعماري، والذي اشتهرت بالعمل في إطاره. ثم انفصلت بعد حين عن مكتب

ريم كولهاس، الذي وصفها بأنها «كوكب يدور في مداره الخاص»، لتعمل بمفردها ابتداء من العام 1987، وتنطلق في أعمالها الخاصة، مؤكدة وصفه لها. وتلتحق بعد ذلك كأستاذة زائرة أو أستاذة كرسي في عدة جامعات أوروبية وأمريكية منها هارفارد وشيكاغو وهامبورغ وأوهايو وكولومبيا ونيويورك وييل. وتسنى لها أن تحصل على شهادات تقديرية من أساطين العمارة مثل الياباني كانزو تانك، بل دخلت تاريخ الهندسة المعمارية من أوسع أبوابه، حين حصلت 2004 على «جائزة بريتزكر للعمارة»، لتكون أول امرأة تفوز بها في العالم. وفي العام 2006 منحتها الجامعة الأميركية في بيروت درجة الدكتوراه الفخرية تقديرا لجهودها، إضافة إلى حصولها على وسام الإمبراطورية البريطانية من رتبة كوماندور.

أصول النبوغ

ورغم أن السيرة السابقة، التي يروق للعارفين ترديدها - مع موقع زها حديد على الإنترنت- تبدو مكتملة فإنها تغفل الكثير، إن لم نقل كل شيء، عن أصول نبوغ معماريتنا الفنانة.

أول ما تغفله أنها تلقت في بيت أسرتها ببغداد، وهي طفلة بعد، تربية عصرية مستنيرة طفرت بعود شخصيتها وصلبته، كما نمت من مبادرتها وقدراتها الدافعية الإرادية. تقول زها: «استفدت من تربية والديّ لي ودعمهما غير المشروط.. كانا ملهمين كبيرين لي، ويمكنني القول إن حماسهما هو ما أيقظ طموحي، كما أن تشجيعهما لي علمني أن أثق بإحساسي مهما كان غريبا». وقد صان ذلك، مع استمرار نموها مبادرة مستقلة الفكر، روح الانضباط التي سادت مدرسة الراهبات الفرنسية: «كانت المديرة قاسية ولكنها كانت ليبرالية». وكان ذلك كله وراء الإرادة الصائبة الفاعلة التي تمتعت بها زها. وإذا كانت الأسماء تشي بصفات أصحابها، فإنها صارت بالفعل إرادة من حديد، وإلا لما استطاعت إنجاز مشوارها الملهم العامر بالتحديات وكسر القوالب النمطية، سواء على المستوى الفني أو العملي أو الإنساني، وفرض وجودها في عالم معروف بصعوبة اختراقه حتى على الرجال.

وثاني ما تغفله - السيرة الرسمية - الشرارة التي أشعلت حريق اهتمامها بالهندسة المعمارية: «وأنا طفلة لا يتعدى عمري السادسة اصطحبني والداي إلى معرض خاص بفرانك لويد رايت أقيم بدار الأوبرا في بغداد، وأذكر أنني انبهرت حينها بالأشكال والأشياء التي شاهدتها. فقد كان والداي شغوفين، من بعيد، بالمعمار». ورغم أن السن لم تكن تسمح للصغيرة بأن تلم بكل جوانب ما شاهدته، إلا أن البادرة تحولت إلى معلم مهم على طريق حياتها. فقد كان فرانك لويد



زها حديد

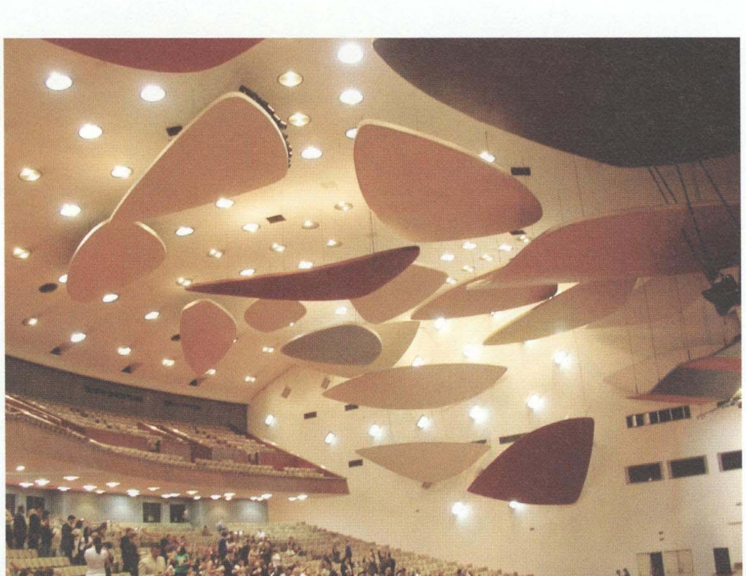
رايت واحدا من المعماريين الرواد في النصف الأول من القرن العشرين. ويظل حتى الآن الاسم الأشهر عبر تاريخ العمارة الأمريكية. وقد مارس ما عرف بالعمارة العضوية، التي تسعى إلى تطوير الشكل المعماري للمبنى تبعا للبيئة المحيطة مع احتياجات العميل. ويرى - رايت - في ريادته للعمارة العضوية أن «المبنى من الطبيعة وإليها»، أي يجب أن يتفق مظهره الخارجي وتكوينه الداخلي مع صفته وطبيعته، ومع الغرض الذي أنشئ من أجله في زمان معين ومكان... بالذات، وأن يتم تصميم المبنى من الداخل إلى الخارج وليس العكس. وكان ذلك وراء مرونة تصميماته، واستخدامه لمواد الطبيعة، واللجوء إلى البروزات وتشكيله أبنية تناسب عصره وتأكيده على أن الشكل يتبع الوظيفة. مع استخدام دعائم الخرسانة المسلحة، «فبدلا من أن يقاوم البناء الزلازل يتمايل معها». كان فرانك يستوحي النظام الإنشائي لمبانيه من الطبيعة في مظهر رائع وجذاب، بحيث تحتضنه الطبيعة، ويعيش معها في وفاق ووئام. وهو مبتكر مجموعة من أفكار التخطيط العمراني المعروفة (مدينة بروداكر Broadacre City)، التي ظل يطور فيها حتى وفاته عام 1959.

لكن شرارة رايت سرعان ما أشعلت حريقا معماريا مقدسا في حياة زها، فقد كان والدها شغوفا بعمل عدد من المستكشفين الإنجليز، وتعرفت على مناطق العراق المختلفة من خلال كتبهم والصور التي تحويها، قبل أن تصحب أحدهم - كان صديقا شخصيا لوالدها - مع الأسرة في رحلات عديدة، وتبهرها- وهي ترى بعينيه إضافة إلى عينيها - آثار سومر، حيث بدأت الحضارة خطواتها في العمارة الكبيرة.

ومع انبهارها وسط بهاء الطبيعة وقوارب القصب، تقرر وهي بعد في الحادية عشرة أن تصبح مهندسة معمارية: «أذكر إجازاتنا في منطقة الأهوار، جنوب العراق، التي كنا نذهب إليها في مركب قصب صغير، كنت أنبهر بطبيعتها، خصوصا بانسياب الرمال والماء والحياة البرية التي تمتد على مرمى العين، فتضم كل شيء حتى البنايات والناس. أعتقد أن هذا العنصر المستوحى من الطبيعة وتمازجها مع العالم الحضري، ينسحب حاليا على تصميماتي، فأنا أحاول دائما التقاط تلك الانسيابية في سياق حضري عصري».

وحين ذهبت زها لدراسة الرياضيات في بيروت، لم تنس الولع بالعمارة والفن: «أدركت أن ثمة علاقة تربط بين المنطق الرياضي والمعمار والفكر التجريدي». ومن هنا قادتها صداقات والدها لكبار المهندسين وتأثرها بأعمالهم، وقادها تكوينها الأول شبه العفوي إلى التكوين القصدي الإرادي الثاني، فسعت إلى دراسة العمارة دراسة أكاديمية لتقتفي أثر أساطينها: «تأثرت تأثرا كبيرا بأعمال أوسكار نيماير، وبخاصة إحساسه بالمساحة. إن إبداعه فضلا عن موهبته الفذة من العناصر التي تجعله متميزا ولا يعلى عليه، فأعماله ألهمتني وشجعتني على أن أبدع أسلوبي الخاص، مقتدية ببحثه عن الانسيابية في كل الأشكال». وللتذكرة فإن أوسكار نيماير معماري برازيلي يعد بين أكبر مهندسي القرن العشرين، وقد شارك لو كوربوزييه بتصميم المبنى المعروف لهيئة الأمم المتحدة في مدينة نيويورك.

وأخذت الدراسة المتخصصة زها إلى أصول أبعد، لا بد أن يقودنا سياقها إلى تيار العمارة التفكيكية Deconstructivism، الذي صعد نجمه خلال نهايات القرن العشرين. وحاكى في بعض جوانبه الطراز الإنشائي Constructivsm الذي ظهر في روسيا (الاتحاد السوفييتي) خلال ثلاثينيات القرن العشرين إبان الغليان الثوري، واقترانه بخطاب فكري حاول تجاوز حالة الاختناق الاقتصادي الذي عم العالم وتوج بأزمة 1929 الرأسمالية، مما قوى موقف من يدعون للوثوب إلى حالة فكرية متجددة، تعتمد على العقل والواقعية وتستخدم المنتجات الحديثة من مواد البناء المصنعة، وتتجسد بأشكال إنشائية جديدة لا تمت بصلة إلى الماضي. وشاعت في إطار هذا التيار أسماء معماريين غير تقليديين منهم كاندينسكي وكازيمير ماليفيتش ونعوم كابو. وكان من أكثر ما ميزه تحطيم الفروق بين الرسم والنحت، وإعادة خلطهما في بوتقة معمارية، ذات نزعة «واقعية»، نبذت كل التوجهات الزخرفية، حتى البسيط منها، فانحصرت القيمة الجمالية للمبنى بما تبديه العلاقات الشكلية للحجوم والكتل والفراغات، كما تبرزها المعطيات الإنشائية. وقد شجع ذلك على استعمال خامات جديدة



من أعمال كالدر

كالمعدن والزجاج واللدائن. وقد أخذ هذا المذهب يتناغم في بعض شطحاته مع التكعيبية، واعتبر أن الأشكال الحجمية كالمكعب والأسطوانة والمخروط تحوي بين جنباتها قيما إنشائية. لكن تعسف البيروقراطية السوفييتية، في حينه، سرعان ما أجهض هذا الاتجاه، لتجيء التفكيكية الحديثة وتحاول أن تشرئب إلى فكر الإنشائية الأول، ويتألق نجمها منذ نهايات الثمانينيات، في كم من الأعمال التي أشادها لفيف من المعماريين تمتد جذورهم إلى جنسيات مختلفة، منهم هيملبلاو وايسنمان وليبسكيند وكولهاس، وكانت هذه الأعمال في مجموعها تقويضا للمسوغات المعمارية المتعارف عليها، فيما يخص الشكل والانسجام والوحدة والاستقرار الظاهري.

وبين أهم ما تغفله - سيرة زها الرسمية - ما ينبع من ملمح تربيتها المستنيرة ويتضافر تضافرا جدليا معه. لقد وجدت نفسها أمام مفارقة كاشفة، فنصف طلبة السنة الأولى في دراسة الهندسة المعمارية كان من الجنس اللطيف، مما يشير إلى أنهن لا يرين في العمل بالعمارة أي تضارب مع جنسهن. ومع اطلاعها جوبهت بواقع غريب هو أن عالم النجاح في العمارة عالم رجالي بحت، فالفوارق بين الجنسين تبدأ بالظهور والتأكد، كلما تقدم الشخص في الدراسة وبالذات العمل، حيث ترى الصعوبات بالنسبة للمرأة: «نعم في الولايات المتحدة، مثلا، العديد من المعماريات الناجحات، لكن ذلك يتم دائما كجزء من «فريق الزوج» فمن أصعب الأمور أن تذهب امرأة للعمل وحيدة في مجال المعمار، ومن هنا ظلت العمارة حكرا على الرجال.. إن المعمار يحتاج إلى التفرغ التام والعمل بلا انقطاع. وعندما تتزوج المرأة قد يأتي وقت تتفرغ فيه لرعاية وليدها، ويصبح من الصعب بعد ذلك العودة للاتصال الحقيقي بالعمل مجددا. ومع بوادر أي نجاح تحققه امرأة يمضي الإعلام، حتى في أكثر الدول تقدما، وقتا طويلا في الحديث عن كيفية ارتدائها ملابسها ومقابلاتها و من دون تركيز يذكر على نجاحاتها».

وقد ساهمت دراسة زها على يد كولهاس في إعادتها إلى نداهتها، وتصويبها نحو الهدف، إذ أكد لها أن طلبة المعمار العرب والإيرانيين (وهي واحدة منهم) قادرون على التعبير بالمنحنيات أفضل من غيرهم، مما جعله يفكر في أن ذلك ناجم عن تأثيرات خط الكتابة العربية.

وقد وقر هذا التميز في وجدان زها، حين تحمس كولهاس لضمها إلى فريق عمله: «في بداية القرن العشرين، راحت بعض الحركات الفنية تنظر إلى الفن المجازي وإلى تجريدات هندسية مثل الخطوط العربية والصينية. وأنا متأكدة تماما من أن الروس- خصوصا مالفيتش وكاندينسكي- تمعنوا كثيرا في هذه الخطوط». وربما كان الأهم من ذلك أن «هذا التميز» جعل الخطوط المتموجة تحظى بالأسبقية في كل تصميمات زها.

هذا كما أدركت حديد، مع طبيعة ما اكتسبته في تربيتها المستقلة، أن لحلمها طريقا محددا، لا يتناقض مع تراثها العربي والإنساني، يمكن أن نوجزه لاعتبارات المساحة في فقرات قصيرة من أقوالها: «يتعين أن نسعى في كل شيء إلى الكمال.. كل شيء حتى الأفكار، وأن يكون عملنا على جانب كبير من الإتقان».

عمارة الأنيميشن

ومن المعروف أن زها من أوائل المعماريين العالميين الذين استخدموا الكمبيوتر «كأداة» لتنفيذ أفكارهم التصميمية، وقد تأكد أن هناك علاقة وثيقة بين الأداة والمجال، تتجاوز «الارتباط الآلي»، إلى تحقيق تأثيرات ملموسة على طبيعة الناتج المعماري. وإذا راجعنا المسار التاريخي للعمارة، لوجدنا أنه كلما كانت الأداة أكثر دقة، انعكس تأثيرها على الفعالية المعمارية المتحققة. وتتذكر زها ذلك فتقول: «عندما بدأت مشواري المهني كان لدي شعور بأن الثورة التكنولوجية قادمة. وهو ما تأكد لاحقا، إذ بدأ التقدم المذهل في تكنولوجيا الكمبيوتر يعمل عمله في تغيير كل شيء. ولم ينحصر ذلك فقط في إيجاد تلاحم سلس لارتباط المبنى بالأرض، وإنما أيضا بغياب التناقضات بين الفكرة وتمثلاتها التكنولوجية والتصنيع». وقد ذهبت عمارة زها في هذا الصدد إلى ذروة تتجاوز إمكانات العمارة التقليدية وتثري كيانها بفنون الأنيميشن Animation والتخليق الرقمي، فضلا عن برمجيات منظومة التصميم الآلي المتقدمة.

لكن لعل أهم ما تغفله «سيرة زها الرسمية» على الإطلاق هو علاقتها الخاصة الوثيقة بأمها، التي كانت تهوى وتمارس ألوانا من الفنون التشكيلية، وتحث ابنتها على مثل هذه الممارسات، مما ربط الابنة منذ الصغر بحبل سري لا ينفصم بعالم هذه الفنون، وكان التشبه بأمها على نحو غير واع في أساسه، وتحول إلى الوعي عبر مداومة تمحيص مقتنيات المتاحف التي كانت تزورها مع والديها خلال العطل، ومشاركاتها في تصميم غرف المنزل وتصميم ملابسها وملابس صديقاتها، وقد عبرت زها عن هذا التأثر مرارا بقولها: «أدين بحبي للتصميم إلى والدتي». ولعل أهم ما ترتب على ذلك ارتباط عمارة زها بالرسم - الذي مارسته في إثر أمها - حتى إن الكثيرين ظلوا يعاملون زها طويلا على أنها رسامة وليست مهندسة معمارية. وإذا وددنا إجمال سمات عمارتها من منطلق كونها رسامة ومهندسة معمارية في الوقت ذاته فقد يكون الفنان الهولندي بيت موندريان أكثر المداخل إيضاحا.

لقد استثمر الفنان الطلعة ظاهرة التعامد كقاعدة تجريدية مهمة في البناء التشكيلي، مستغلا الخط الرأسي الشائع الانتشار، فالأشجار والإنسان والمآذن تقف عمودية على سطح الأرض بامتداده اللانهائي، الذي يرمز إليه الخط الأفقي، واستغل موندريان ما بين الخطين المتعامدين الأفقي والرأسي من فراغات، فيما يشكل المستطيلات والمربعات المنسقة بإيقاعات هندسية متنوعة، تكريسا للصلة بين الرأسية والأفقية، التي تشكل قانونا أساسيا للوجود على كوكبنا، بل لفحوى الجاذبية في كوننا. ومن هنا تحمس موندريان مثلا للشكل الهندسي النقي، وجعل المربع، وبخاصة المستطيل، أساسا للتصميم. وأيامها نشر بيانا في باريس أكد فيه أن نظريته في فن التصوير- الرسم والتلوين- تعبر عما سيحدث في أشكال العمارة والنحت. وسرعان ما ظهر تأثير فكر موندريان، فتغير تصميم النوافذ والأبواب وواجهات المحلات التجارية، بل كثير من السلع التي أنتجتها الصناعة الحديثة كالمسجلات وأجهزة الراديو، ورغم أن موندريان لم يصمم عمارة واحدة إلا أن فكره ساد العمارة الرأسية وجدران الزاوية القائمة، في حينه، سيادة مطلقة.

وجاءت «عمارة زها حديد» لتطيح بهذه العلاقة التعامدية، فلعل المبدأ الذي يقوم عليه أسلوبها يتلخص في عبارتها المأثورة: «تقوم فكرتي الأساسية على عدم وجود زوايا تسعين درجة في تصاميمي»، أي أنها تجاوزت فكرة التعامد تماما. وإذا أردنا أن نربط عمارتها بعالم الرسم والنحت فهي تنتمي إلى انحناء واستدارة منحوتات هنري مور وأعمال ألكسندر كالدر، وبشكل أبعد إلى إبداعات ماليفيتش وكاندينسكي.

الماكينة المفاهيمية

على مستوى الواقع، عند معاينة أعمال زها نلاحظ أنها تكسر القوالب النمطية متحررة من الأشكال التقليدية، وتبدو كأنها لا تمت الى العمارة التراثية بصلة، وإنها نتاج مخيلة معمارية نادرة وخصبة، تقوم أبنيتها على دعامات عجيبة ومائلة، وتستغل



يخت زها حديد



مركز السباحة الأولمبي في لندن

إمكانات المواد الإنشائية الجديدة، في تصميمات مرنة حيوية مركبة تبدو في حركة ديناميكية سائبة متعددة الزوايا، تسترسل في الفضاء بشكل غير محدود، منعدمة التوازي في الخطوط والأشكال، لا تحددها خطوط رأسية أو أفقية.. أشكال انسيابية لا تعترف بحدود، تتشبه بانسيابية الطبيعة في سياق حضري عصري، من أجل الوصول إلى أشكال درامية فنية، في حالة من التجريد الزخرفي.

مبان غريبة الملامح لم ير الإنسان مثلها إلا في أفلام الخيال العلمي، تتوهج مثل قطع مجوهرات متفردة تتوحد في طزاجة مع المشاهد الطبيعية، لتعكس سحر العصر وجمالية التصميم المعماري الحديث، وإن جاءت نتيجة تفكيك الأشكال المعمارية وغير المعمارية القديمة، واستعارة ما تشاء من أجزائها في تكوينها الخيالي، لتضاهي ما يعايشه الإنسان من تجدد وتشابك وتعقد اجتماعي.

نقطة الانقلاب

ووفق ما تقوله زها فإن من أحب أعمالها إلى نفسها مركز دي فانو العلمي (متحف العلوم) بفولفسبورغ شمال ألمانيا الذي افتتح في نوفمبر 2005، لأنه كان من أكثر المشاريع التي أنجزتها، في حينه طموحا: «هو مثال حي على بحثنا الدائم عن ديناميكية معقدة وفضاءات منسابة. فهذا المشروع جمع بين الكلاسيكية والتعقيد الهندسي وفي الوقت ذاته التصميم الجريء واعتماد المواد الأصلية. كما ان الكثير من الجهد والوقت استثمر فيه حتى يأتي بالنتيجة المطلوبة». والمهم أنه أثبت أن كونها «مهندسة لوحات» ادعاء كاذب من معماريين يعيشون في الماضي، فكل ما صممته على حاسوبها استطاع الفنيون تنفيذه.

وهكذا انطلقت زها محلقة بعد انزياح الغمام.. جاءت «قبة الألفية» عند النقطة الفاصلة بين القرنين العشرين والحادي والعشرين، بصفتها المَعْلم الأبرز في احتفال العاصمة البريطانية لندن بتلك المناسبة، لتصبح رمزا للاحتفال بالزمن الدائر، لا سيما بإنجازات الإنسان معه، باعتبار أن هذه الإنجازات توزعت بين الجسم **Body** والعقل **Mind** والإيمان**Faith** والصورة الذاتية **Self Portrait**. واللافت أن زها اختيرت، من بين صفوة المعماريين الذين ساهموا في ذلك المشروع الكبير، لكي تصمم وتنفذ «صرح العقل»خصوصا.

ولم تمر سنوات حتى طالع العالم تحفة معمارية أخرى شيدتها ابنة الرافدين، هي مركز لندن الأوليمبي للألعاب المائية، الذي أنجزته في 2011 ليكون بين درر مشروعات أولمبياد 2012، ناقلا بمفهومه المعماري فكرة تدفق المياه، لينشئ حول تيارها مساحات وفضاءات تتناغم مع البيئة والنهر بسقف يرتفع فوق الأرض مثل موجة.

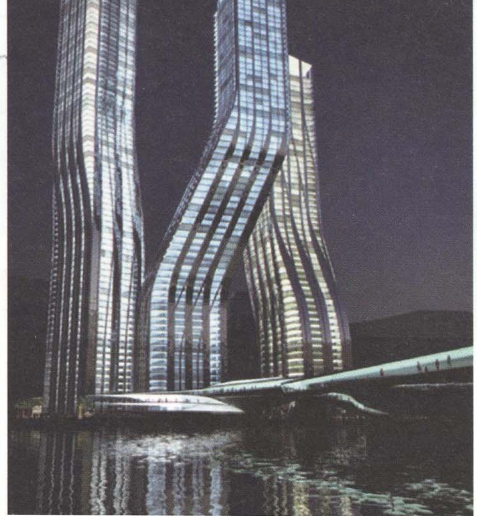
وعند فوزها بجائزة «بريتزكر» العالمية في العام 2004 - أصبحت الآن بين محكميها - جرى التنويه بأنها تتمتع بقدرة غير عادية على صياغة تصاميمها بصورة واضحة وبشكل لم نشهده منذ سنوات، حتى إن كل مشروع لها ينطوي على إبداع جديد لا يشبه سابقه. ومع ملاحظة بعض النقاد تأثر أعمالها بخلفية نشأتها الإسلامية وتميز تصميماتها بالتناغم والاستمرارية بين الفضاءات الداخلية والخارجية وهو ما يميز العمارة الإسلامية، أعربت في مناسبات عدة عن إحساسها بكمون العمارة الشرقية في عقلها الباطن، لهذا ليس غريبا أن تتجلى في أعمالها، إلا انها تؤمن بأن الاستفادة من الإنجازات الحضارية المتتالية للبشرية أهم من الانحصار في الماضي، الذي ليس من صميم اهتمامها.

هذا ما يخص عمارة زها، أما عن كونها رسامة فليس هناك شك في ذلك، وحسب الناقد المشهور آرون بتسكي فإن لوحاتها الفنية تتسم بالأصالة والإبداع، وهي بالإضافة إلى النصوص التي نشرتها في كتب ومجلات قد تُنسي المشاهد أنها معمارية تبني وتنفذ، وهذه اللوحات إنما تعبر عن فكر وحلول واهتمام بكل تفاصيل مشاريعها المختلفة: «زها حديد سينوغراف ماهرة. إنها ترى العالم مثل الكاميرا، تتلقى المدينة بحركة بطيئة.. انسياب، دوران، لقطات قريبة متقطعة، إيقاع روائي. عندما ترسم العالم من حولها، ترسم فضاءات لا واعية وترى ما استجد في بناء عالمنا الحديث لتخطه روايات عن مدن فاضلة. إنها تبطئ وتسرع مع إيقاع الحياة اليومية وتخضع بيئتها لنظرة تشريحية معمارية، إنها تبني لقطة من انفجار إبداعي مدته جزء من الثانية».

ويجرنا هذا مع الإعلان (أواخر أكتوبر 2013) عن تصميم زها حديد لأكبر اليخوت العالمية، إلى أن فكر زها التصميمي تطرق إلى مجالات غير العمارة، شملت أثاث المنزل (الكنبة والكرسي وطاولات الطعام...) وديكوراته بل وإكسسواراته ومفروشاته من الرفوف وطلاء الجدران إلى المصابيح والمزهريات، إضافة إلى تصميم الملابس ووسائل النقل مثل السيارات واليخوت. باختصار إلى كل ما يحتاج إنسان العصر أن يكون جميلا بهيا، وقد استعملت زها في ذلك كله آخر تقنيات التصميم والتصنيع، لكن هذا موضوع كبير آخر.

لقد أزاحت أوبرا بكين كدمات أوبرا كاردف وأزاح جسر الشيخ زايد كدمات جسر التايمز، وارتفعت عشرات من تصميمات زها حديد في جوانب عالمنا الأربعة.. ورغم أنها حققت الكثير فإن أهم إنجازاتها هي تلك التي لم تنجز بعد، لا تزال في مخيلتها أو سجينة رسوم ديناميكية لم تعرف طريقها إلى الواقع، وهي تؤكد: «ثمة أبواب عديدة غير مغلقة لا تزال موجودة. هناك الكثير الذي يتعين فعله، واجتراحه، وابداعه. فأنا، ببساطة، لا اعتقد بأن ثمة نهاية للإبداع».

وهي إذ تسترجع ماضيها لا يفوتها أن تؤكد: «أتمنى لو أتيحت لي فرصة بناء حي حضري كامل، أوظف فيه كل ما تعلمته عن تصميم الأماكن العامة المغلقة والمفتوحة على مستوى ضخم، ولا أقصد هنا تصميم بنايات وبيوت فقط، بل أيضا مطاعم وفنادق و... ولا يفوتنا في النهاية التأكيد على أنه لا يمكن التشيع لتفكيكية زها الكمبوترية لمجرد كونها عربية، كما انه يستحيل الوقوف ضد تيارها الطليعي الذي يتقدم الصفوف اليوم بما يبثه من إبهار، لأنه لن يصح في النهاية إلا الصحيح.



الأبراج الراقصة

بالتطبيق على تاج محل وأوبرا سيدني وقصر السليمان والمآذن الطينية في أفريقيا

العمارة المناسبة .. في المكان المناسب

عندما قيل للشاعر الكبير بشار بن برد: نراك تقول الشعر تثير به الحماس وتلهب به المشاعر وتجعل الجبان يسبق الشجعان مثل:

إذا ما غضبنا غضبة مضرية
هتكنا حجاب الشمس أو أمطرت دما
إذا ما أعرنا سيدا من قبيلة
ذرى منبر صلى علينا وسلما
ونراك تقول: ربابةُ ربة البيت
تصب الخل في الزيت
لها عشر دجاجات
وديك حسن الصوت

فقال: هذه امرأة كانت لها عشر دجاجات وديك، وكنت لا آكل البيض من السوق وإنما آكل البيض المحصن فأردت أن أمدحها بما تفهم، ولو أني مدحتها بمثل «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل» وأخواتها لم تفهم ما أقول، ولم يقع منها، وإنما أنا كالبحر الزاخر يقذف بالعنبرة وبالدرة النفيسة، وربما قذف بالسمك الطافي، ولكن لا أضع كل شيء إلا في موضعه.

قال الجاحظ: ليس شيء من الكلام يسقط ألبتة، فعامية الألفاظ تحتاج إلى عامية المعاني وقد قيل: لكل مقام مقال.

ومن هنا يحق لنا أن نفسر هذا التباين الكبير في مجال العمارة، فالعمارة المناسبة لمكان ما قد لا تناسب مكانا آخر، وقد لا يصلح لهذا المكان إلا تلك العمارة، وسنضرب المثال ببعض المباني الناجحة التي لو وضعت في مكان غير مكانها لما كُتب لها هذا النجاح، بل ربما كانت غير مناسبة، ولربما كانت مصدرا للانتقاد بل، وقد تكون فاشلة.

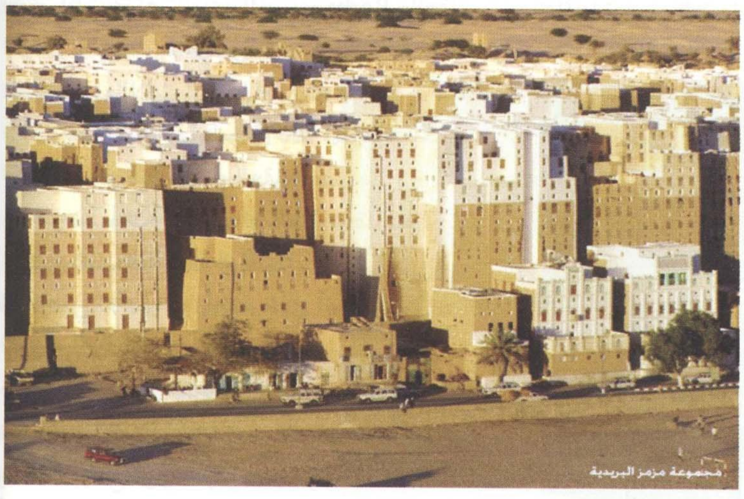
جاد الله فرحات

مهندس معماري - الكويت

هذه مجموعة من الأعمال المعمارية التي بهرت العالم كله، وأجمع النقاد على أنها من روائع الأعمال المعمارية، ويجمع كل هذه الأعمال قاسم مشترك هو أنها وضعت في مكانها المناسب، فلو فُرض أن بعض هذه الأعمال انتقل إلى مكان آخر، أو كان في مكان آخر غير المكان الذي هو فيه لما كان من الأعمال الناجحة التي تستحق الاهتمام والدراسة، ومن هذه الأعمال:

ناطحات سحاب نيويورك

ارتفاعاتها التي بلغت أقصاها في زمانها مثل الأمباير ستيت وركفلر سنتر الليفر هاوس وغيرها من الناطحات، حازت إعجاب العالم والارتفاع الكبير لها جاء تحققا للمطلب الأساسي، وهو احتواء هذه الناطحات على أكبر مساحة ممكنة للاستفادة منها في الأعمال المكتبية والتجارية، ونظرا إلى غلاء ثمن الأرض وأسعارها الفلكية كان لا بد من الارتفاع الهائل واستغلال أقصى التكنولوجيا في المصاعد وأجهزة التكييف وطرق الانتشار للوصول إلى هذه الارتفاعات الكبيرة وتحقيق أكبر قدر من المنفعة. على المقابل هناك ناطحات سحاب شبام في وادي حضرموت، هذه الناطحات التي أعلنت اليونسكو أنها تراث للإنسانية جمعاء يجب المحافظة عليها وبنيت من الحجارة والخشب، ولم يدخل فيها أي من عناصر الحديد والصلب أو الخرسانة المسلحة، ولم تستعمل فيها أي مصاعد كهربائية أو أجهزة تكييف صناعية، وإنما هي بنيت من الطين والحجارة التي تحيط بالمكان، وكما يقول شيخ المعماريين د. حسن فتحي (وهو غني عن التعريف، قالت عنه منظمة اليونسكو «إنه أحسن مهندس للبيئة في العالم»، وقامت بإنتاج فيلم وثائقي عنه وعن أعماله المعمارية): «إن المبنى كالنبات يخرج من الأرض التي يقام عليها، وأنا لا أعترض على العمارة الأجنبية بل أراها تناسب أهلها، ولكنها لا تناسبنا. فمثلا هناك بحث عن العمارة السعودية يوضح اختلاف العمارة بين الشمال والجنوب، وبين الشرق والغرب داخل البلد الواحد، ونجد أن عمارة جدة تختلف عن عمارة الدرعية، وكل منها بها حلول لظروف البيئة لا تجدها في العمارة الحديثة».



ناطحات سحاب نيويورك



مئذنة مسجد الفتح بميدان رمسيس بالقاهرة

المآذن العالية

مئذنة مسجد الفتح بميدان رمسيس بالقاهرة والتي ترتفع 130 مترا، وقد أنشئت لتكون أعلى مئذنة في وقتها، وهي مكان بانوراما عند تقابل شارعين من أكبر شوارع مصر وأكثرها حركة وازدحاما، وبجوارها المباني الشاهقة والعالية الارتفاع فكان لا بد من هذا الارتفاع.

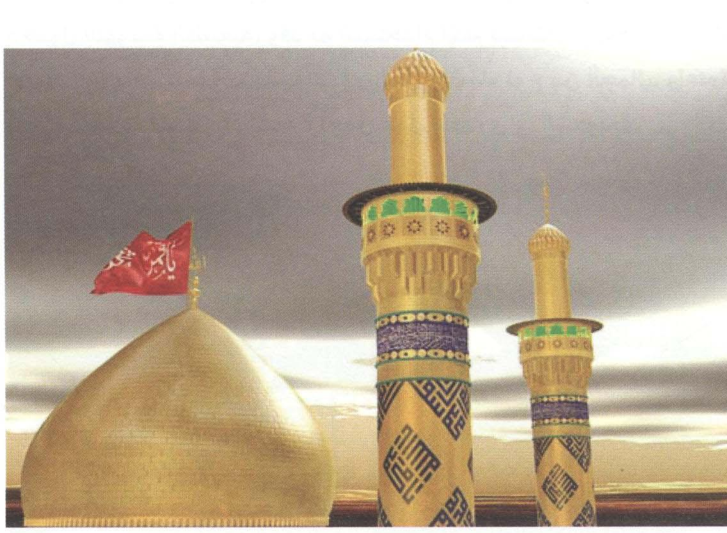
مئذنة الحسن الثاني في المغرب على المحيط والتي ترتفع 210 أمتار، لتصبح أعلى مئذنة في العالم حتى الآن، أراد ملك المغرب أن يجعل هذه المئذنة بمنزلة منارة على المحيط، وكأنها تشع نور الإسلام الذي يهدي الحائرين، ولذا زودت بأشعة ليزر يصل مداها 30 كيلومترا، لترشد السفن في عرض المحيط.



مئذنة طينية في أفريقيا

المآذن الطينية في أفريقيا

والتي لا يزيد ارتفاعها على عشرة أمتار لا تقل روعة عن هذه المآذن، فالارتفاع مناسب للإمكانيات المادية لأهل هذه المناطق وللمواد الطينية الموجودة، وهي تحترم المقياس الإنساني Human scale وتشتهر بارتباطها بالأرض وكأنها جزء خرج منها وتتناسب تناسبا مع ما حولها من المباني الأخرى المبنية بالطين والتي لا يتجاوز ارتفاعها عادة دورا واحدا من أربعة أو خمسة أمتار على الأكثر.



مئذنة ذهبية



تاج محل

المآذن الذهبية في العراق وبروناي

سلطان بروناي حسن بلقيه أغنى رجل في العالم تقول عنه الموسوعات والصحف والمجلات إنه يعشق الذهب... قصره من الذهب، وسيارته من الذهب، وسفينته من الذهب، والملاعق التي يستخدمها في طعامه من الذهب، ويأكل في أطباق من الذهب، وحتى الملابس التي يرتديها موشاة بخيوط الذهب، فبنى مسجده وجعل قببه ومآذنه من الذهب ومغطاة بالذهب الخالص، والسفينة الملكية التي تقف في المحيط أمام المسجد من الذهب، ومن الطريف أن ولي عهد ملكة بريطانيا (وهو من هو) انبهر حينما رأى الاستخدام الواسع للذهب في قصر حسن بلقيه في بروناي. ومآذن العراق في مرقد الإمام أبو الفضل العباس والتي غطيت بالذهب المخلوط بالمينا لتخرج تحفة رائعة من العمارة.

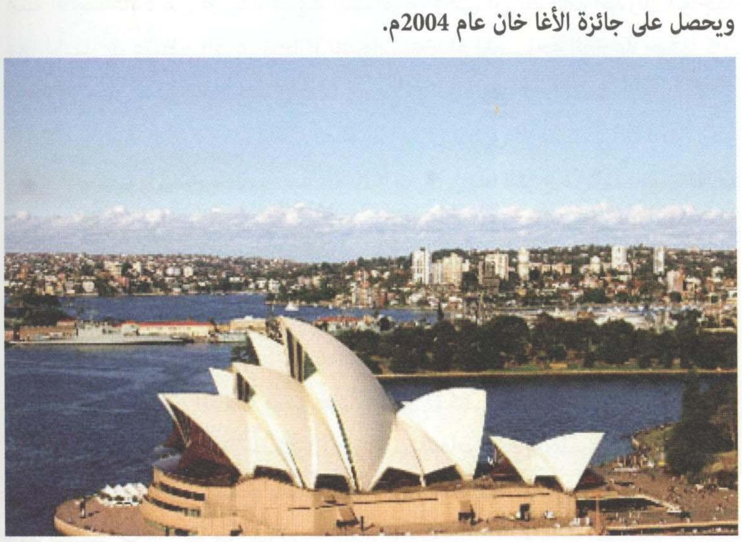
تاج محل بالهند

أجمل الصروح الإنسانية، وصفه نهرو بأنه تحفة من المرمر، وقال آخر ينبغي أن يقسم الناس إلى قسمين: هؤلاء الذين شاهدوا تاج محل وهؤلاء الذين لم يشاهدوه، فيما قال ثالث: عندما تراه تحس أن المبنى يوشك على الطيران في الهواء وأطنب الواصفون في جماله، وعلى المقابل هناك المساجد البسيطة في شنقيط بأفريقيا، وكذلك في اليمن، وفي سائر الأماكن التي يعيش أهلها في الصحراء بعيدا عن صخب العمران، وتمتاز بروحانياتها وجمال البعد عن التكلف الذي يشعرك بالزهد والتقشف اللذين هما من مبادئ الإسلام، وكما قال أمير المؤمنين عمر بن الخطاب «قِ الناس الحر وقِ الناس البرد، ولا تُذهِّب ولا تزخرف فتشغل الناس».

أوبرا سيدني

إذا نظرت إلى الصور التي أخذت للأوبرا من الجو أو من البحر أحسست أنك أمام سفينة لها عدة أشرعة، وهذا قمة اندماج العمل المعماري مع البيئة المحيطة، علاوة على توفير الإمكانيات والفراغ المفتوح الهائل ليسمح، لأكبر الفرق المسرحية بعمل مسرحياتها، ولأكبر الفرق الموسيقية بعزف القطع الموسيقية، ولأكبر عدد من المشاهدين للتمتع بالمكان وما يقدم إليهم من خلال المسارح، سواء المكشوفة أو المغطاة، وهكذا حصل على العديد من الجوائز، بل وصل القول بأنها أوبرا سيدني هي التي وضعت أستراليا على خريطة العالم.

9 - مكتبة الإسكندرية: رمز للشمس المشرقة والاستفادة من الموقع والنزول إلى أعماق هائلة وتحد للطبيعة وللمياه الجوفية والقرب من مياه البحر ليخرج العمل الهائل ويحصل على جائزة الأغا خان عام 2004م.



أوبرا سيدني



متحف جوجنهايم



فيلا الشاشات لفرانك لويد رايت

فيلا الشلالات لفرانك لويد رايت

يسمونها سيمفونية من الحجارة في الهواء بناها المعماري العظيم فرانك لوريد في الصحراء، وعلى المقابل متحف جوجنهايم في نيويورك كان لا بد أن يكون هذا المبنى مخالفا للنمط السائد، وهو البناء الصندوقي، ليظهر قدرة وبراعة المهندس العبقري، فلو كان المبنى على شكل متوازي مستطيلات لما كانت له أي ميزة في هذا المكان، فخرج علينا المهندس العبقري بشكل القوقعة في الخارج ليصبح أشهر مبنى في المنطقة، ثم من الداخل كان الفراغ المتصل من أول المبنى إلى آخره، والذي يستطيع المتفرج على التحف الانتقال من أول إلى آخره عبر منحدر (RAMP) لا يجعله يشعر بنفسه، وهو ينتقل من أسفل المبنى إلى أعلاه متفرجا على صور المتحف.

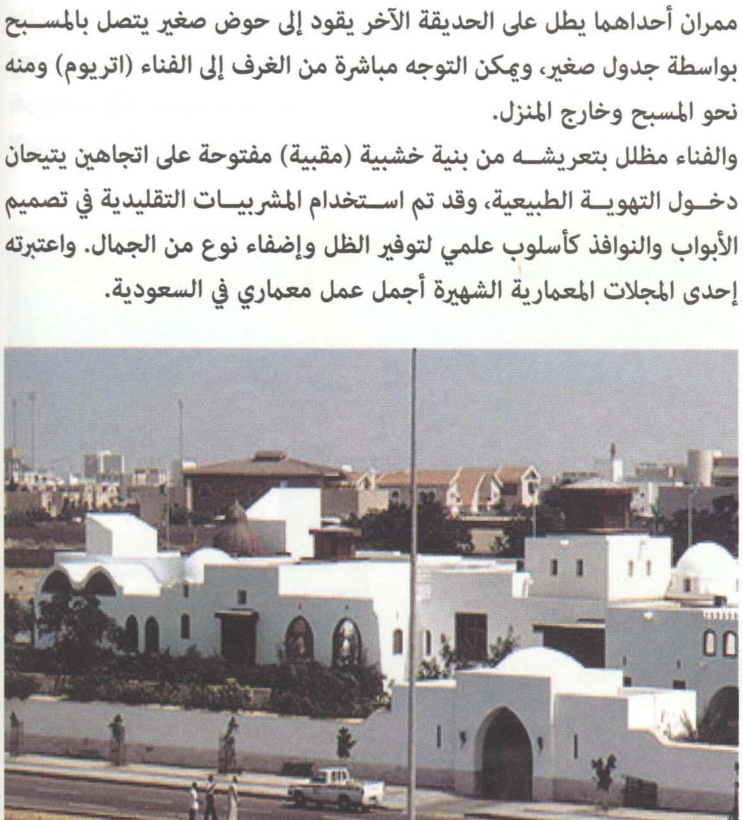
قصر السليمان بجدة

يقع قصر السليمان على الكورنيش بمنطقة جدة الجديدة، وهي منطقة صحراوية شمال المدينة القديمة جرى استصلاحها للأغراض السكنية الترفيهية تفصلها شوارع واسعة لتوفير المجال أمام حركة السيارات، ولذلك فإن القصر يختلف عن المنازل القديمة لأنه يقع في مساحة معزولة، فجاء تصميمه متماشيا مع قيود التخطيط المفروضة ومتطلبات الزبائن الذين فضلوا التنظيم الأفقي للمساحات على التنظيم الرأسي. يتكون القصر من عناصر مختلفة عامة وشبه عامة وعناصر أخرى خاصة للنوم وللخدمات. يمتد القصر على الواجهة الجنوبية بطول يزيد على 70مترا، وهذا الشكل الطولي فرضه الموقع (المثلث الشكل) رغبة في التمتع بمنظر البحر، واستخدمت في التصميم وحدة قياس معيارية مربعة الشكل 1.80متر في جميع جهات التصميم لتوضيح المساحات، وقد ساعد استخدام وحدة القياس في التخطيط على إيجاد نظام من دونه أصبح ترتيب الواجهات عديم التناسق حيث أصبح محورا مسيطرا أضفى نوعا من التنظيم على كتل القصر.

تمت الاستفادة من طريقة قديمة للتصاميم، وهي أن تصطف جدران الواجهة مع الشارع، وتنظم الفرق تبعا لذلك واستخدام المساحة الفارغة حيثما كان ضروريا، وكان هذا الحل يطبق دائما في نماذج الشوارع غير المنسقة.

كان المدخل المنحني من مميزات تصاميم المنزل العربي الإسلامي القديم، ومن ورائه يتم فصل المساحة الخارجية عن الداخلية، وهذا النوع من المداخل يخالف التصاميم الغربية الكلاسيكية التي يميزها مدخل محوري مباشر فالدخول من الطريق المسقوف لمرور السيارات يقود إلى مدخل يقسمه إيوان إلى جناحين من الناحية اليمنى، وهذا الإيوان يقود إلى قاعة المدخل الرئيسي للقصر والساحة نفسها تقود إلى ثلاثة مداخل مختلفة المدخل الرئيسي للقصر، المدخل المباشر للاستقبال، والمدخل الثالث يؤدي مباشرة إلى المكتب والمكتبة، ونتجت عن ذلك مرونة استخدام غرفة الاستقبال والمكتب الخاص مع المجلس من دون التأثير في هدوء القصر، كما يسمح باستخدام الغرف السابقة مباشرة من داخل القصر. وقد قُسِّم جزءان لقاعة المدخل رأسيا باستعمال ارتفاعات مسقفية مختلفة ومعاجلات أرضية وتمت تغطية المدخل بقبة تتبعها سلسلة من ثلاث قبوات، معطية بذلك اتجاها مرئيا إلى منطقة الاستقبال الرئيسية من جانب، وفناء صغير مزين بالمناظر الطبيعية من الجانب الآخر ينفذ منه الضوء (من أعلى) خلال نوافذ الزجاج الملون ويتدرج ارتفاع السقف من أعلى إلى أسفل، حتى يصل مرد ارتفاع باب ليسمح بتكوين جسر يحيط بالمطبخ بغرفة الطعام وتحت الجسر ممر يوصل مباشرة إلى الدرج الأعلى ويقود إلى الردهة الوسطى بين مناطق المنزل الخاصة والمناطق العامة، أما المطبخ فيعلو مواقف السيارات ومتصل بجميع العناصر، بما في ذلك قاعة الجلوس وغرف الطعام والساحة الرئيسية والمسبح، ويمكن الوصول إلى منطقة غرف النوم الخصوصية عن طريق مجلس العائلة الذي يطل على الساحتين، وهناك فناء مفتوح وسط المنطقة الخاصة له ممران أحداهما يطل على الحديقة الآخر يقود إلى حوض صغير يتصل بالمسبح بواسطة جدول صغير، ويمكن التوجه مباشرة من الغرف إلى الفناء (اتريوم) ومنه نحو المسبح وخارج المنزل.

والفناء مظلل بتعريشه من بنية خشبية (مقبية) مفتوحة على اتجاهين يتيحان دخول التهوية الطبيعية، وقد تم استخدام المشربيات التقليدية في تصميم الأبواب والنوافذ كأسلوب علمي لتوفير الظل وإضفاء نوع من الجمال. واعتبرته إحدى المجلات المعمارية الشهيرة أجمل عمل معماري في السعودية.



قصر السليمانية بجدة

مسجد السليمان

جاء تكملة لقصر السليمان، وهو يمثل توازنا بين الأصالة والمعاصرة إذ شيد من مواد بناء تقليدية كالحجز والأجر المحروق، وكل القباب بما فيها القبة الرئيسية للمسجد قطرها 12مترا يثبت وفق الأساليب التقليدية، أما الإسمنت والحديد فقد استعملا في شبكة البناء، وكان لهيكل الإنشاء الدور الرئيسي في إعداد المساحة وتنسيق الوظائف.

المساحة المبنية في المشروع - المسجد الحديقة - موقف السيارات 10350مترا منها 615 مترا للفناء. ووضع التصميم بحيث يكون الحائط القبلي ممتدا ليوفر مساحات للمصلين، والمسجد به مدخلان وبصفة عامة يبدو التصميم سهلا ومنطقيا والوظائف يؤدي بعضها إلى بعض في يسر.

مسجد الجزيرة

الموقع المختار يعكس طبيعة وظروف البيئة، وقد عزل للحصول على اكبر قد من وقع تأثير الرؤية - حيث أنشئت جزيرة صغيرة على الكورنيش الشمالي لتكون بمنزلة قاعدة للمسجد متصلة بالشاطئ عن طريق جسر ضيق لتوفير طبيعة جمالية، قمة المسجد تقود العين إلى أعلى، مما يزيد الاتجاه الرأسي ويعمق الفضاء والقبة المعمارية وضعت مباشرة فوق المحراب بانحراف جانبي نحو بيت الله.

والمصلى مفتوح بشكل محوري على الجهة الغربية، ويضم صحن المسجد عمودين وجدرانا سميكة مضاءة طبيعيا من أعلى ويجاوره فناء محاط بممر تعلوه قباب يعطي منظرا عبر الأقواس نحو البحر.

المدخل الرئيسي يمر من تحت المئذنة ويتيح حدودا بين المساحات الداخلية الخارجية، أما المئذنة التي تعد رمزا كبيرا في عمارة المسجد فتعبر عن أبعاد الجمال والفضاء إضافة إلى ما توحيه من شوق وتطلع الإنسان إلى الأعلى.

يؤدي السلم بداخل المسجد إلى شرفة مربعة تعلوها قبة مكعبة تضم رسوما زهرية بديعة، أما مواد البناء فقد اختيرت بعناية من واقع البيئة، وهي طبيعية بحتة كالحجر والآجر المحروق والجرانيت والخشب.

أن تجمُّع هذه العناصر في هذا المسجد تجعل منه بناية خالدة في تاريخ العمارة.



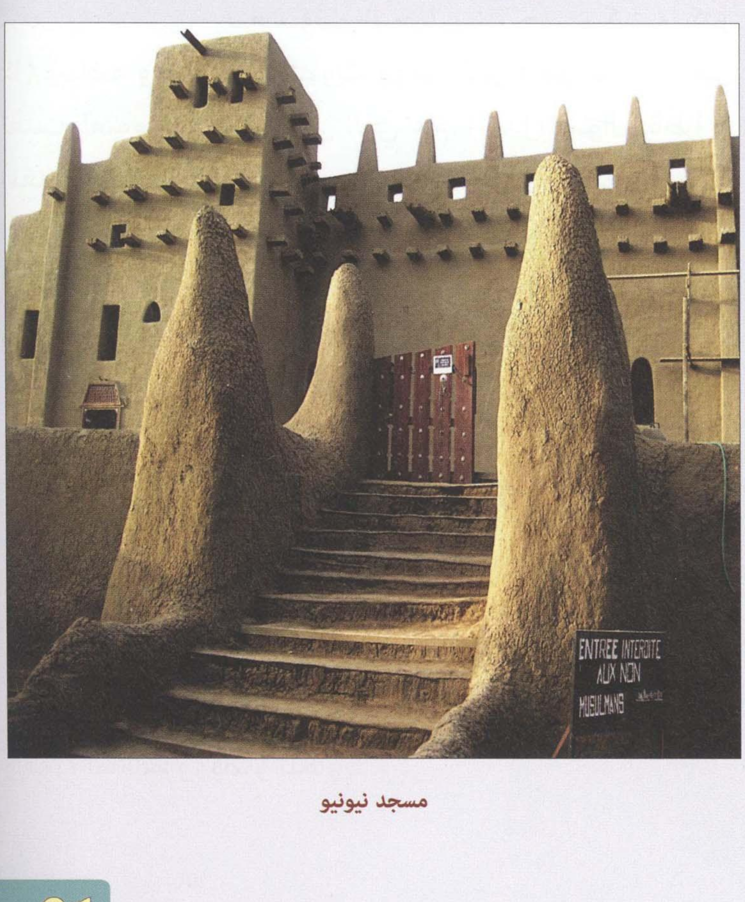
الهرم الزجاجي في ساحة متحف اللوفر

الهرم الزجاجي في ساحة متحف اللوفر

تم تكليف المهندس الكبير ليو منج بي Leoh Ming Pei بتصميم مدخل وصالة استقبال جديدة للمتحف، حيث قام بتصميم وبناء هرم في ساحة كوور كاريه - Cour Carree الواقعة في وسط المتحف. وأحاطه بالنوافير الخلابة لإبراز جمال الهرم. واعتبر هو المدخل الجديد للمتحف، وقد أطلق على صالة الهرم الداخلية اسم صالة نابليون، واعتبرت المدخل الرئيسي والوحيد للمتحف، حيث إنه يضم عدة أبواب وممرات يؤدي كل منها إلى جناح من أجنحة القلعة، ويغطي أرضيات الهرم الواسعة وفنائه الرخام الذهبي الفاخر، وافتتح رسميا في أبريل العام 1989. وقد أثار هذا الهرم ضجة كبيرة قبل تنفيذه، ولكن بعد استكمال إنجازه حاز إعجاب الجميع حتى قيل إنه لا يصلح إلا هذا الحل الذي ابتكره المهندس العظيم الصيني الأصل الأمريكي الجنسية.

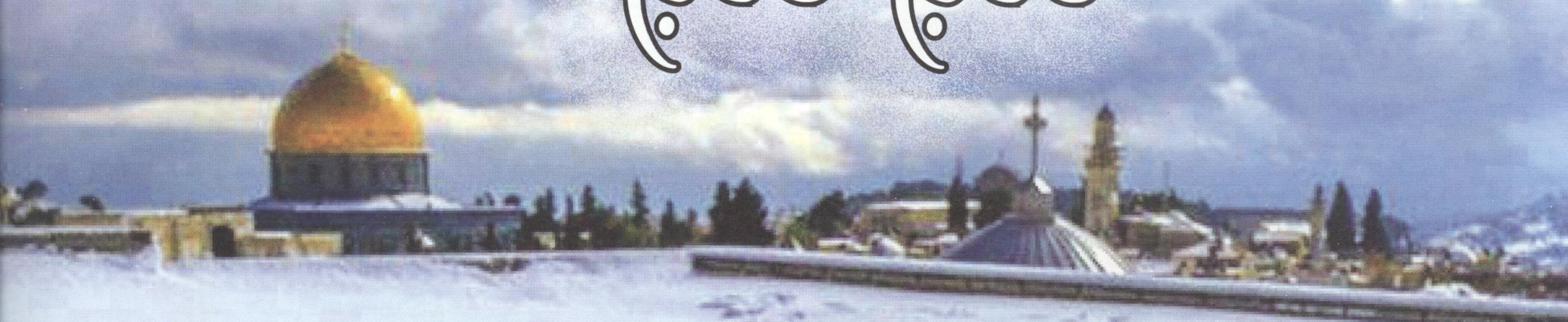
مسجد نيونيو من معالم مالي التاريخية

يعتبر جامع نيونيو - موبتي في دولة مالي نموذجا حيا على العمارة الطينية في أفريقيا، ولقد تم بناء هذا الجامع وتوسعته عدة مرات في الموقع، ففي الفترة ما بين العامين 1945 و1948 أقيم مسجد صغير وبعد سبع سنوات قام منتالاسيني بتوسعته للمرة الأولى، ثم أعاد توسيع المبنى الرئيسي، كما أعاد بناء الجزء المركزي بأكمله في الفترة من 1969 - 1973، كذلك أضيفت بعض الملحقات الجديدة، وتحول المسجد من مسجد محلي صغير إلى جامع ضخم يتماشى مع التقاليد الدينية والقومية، وفي شهر مايو من عام 1979، قررت لجنة الشيوخ توسعة الجامع مرة أخرى، وقد عهد بذلك إلى البناء نفسه (مينتا لاسيني)، ويتضمن المشروع الجديد إضافة قاعة صلاة مخصصة للنساء، حيث شيدت في الجهة الغربية من السور وبها فناء داخلي بسيط مماثل للفناء في الجزء الرئيسي من الجامع، ويتكون الجزء الخارجي المهيب من الجامع من أربعة أبراج شاهقة، ويستعمل برج المدخل كمئذنة أما الأبراج الثلاثة الأخرى القائمة في سور القبلة، فهي تمثل المحافظة على الطراز المعماري التقليدي في غرب أفريقيا والجامع ذو طابع فريد للبناء بالطين يتماشى مع الطابع العام للعمارة في مالي، وقد أنجز مينتا لاسيني (الذي عمل مصمما ومقاولا وبناءً) بمعاونة ابنه، وبناء آخر من المدينة المشروع، بطريقة اقتصادية، في الموعد المحدد، وقد وفرت له جماعة المسلمين في نيونيو المواد والأيدي العاملة اللازمة، كما قام الحرفيون المحليون بأعمال النجارة والأشغال المدنية اللازمة للجامع.



مسجد نيونيو

ثلج ثلج



تحسين يقين
كاتب - فلسطين

عم بتشتي الدنيا تلج
والنجمات حيرانين وزهور الطرقات بردانين

هو عيد الصغار، وموسم الكرات البيضاء المتطايرة في سماء الروح والأرض، لكن لا زهور هنا، ولا بياض الكون هنا يظهر النجوم.. نفش! هكذا كنا نهتف فرحا حين تبدأ طقوس الثلج، نفش دافئ ناعم الملمس، ما أرقه حين يذوب على باطن اليد..

كل وبياضه:

مدت الطفلة يدها الصغيرة تقطف «نفشة»، قبضت عليها كما يقبض الكبار الدنانير الذهبية، كل ودنانيره.. تناولته الطفلة طعاما وابتسمت، فمن أين جاءت بكل هذا الفرح!

تلج تلج عم بتشتي الدنيي تلج
والغيمات تعبانين عالتلة خيمات مضويين
ومغارة سهرانة فيها طفل صغير
بعيونو الحلياني حب كتير كتير

كل وبياضه وفيروز تطل بصوت ووجه، لعل الأذن تتساءل: هل تعبت الغيوم فعلا؟ فأعود إلى ألفي عام، زاهدا بالسؤال، ناظرا في المغارة بطفلها الجميل وبهائه العظيم.. تطير بي الترنيمة إلى بلدة المهد بيت لحم، تدخلني في الزمان فأرى الرعاة مبتهجين ببشرى الملائكة، للرعاة، في حين يتبع المجوس الثلاثة نجمة الميلاد..

أعود من الزمن إلى هذا البياض، لم تمض دقائق إذا بالقطن يدثّر أعلى الجبال هابطا بأرديته نحو المروج وحتى الوديان صارت صفحة للكتابة!

تلج تلج عم بتشتي الدنيي تلج
كل قلب كل مرج زهر فيه الحب متل التلج

نسير والبياض في داخلنا، وأمامنا، يصير القلب حمامة، «انفتح قلبي» وصارت الدنيا محبة..

أبيض.. أسود، تقف سيقان الشجر أعمدة، فأعدّ شجرات الزيتون، واللوز، أما السرو، فصار ثلجا..

ورومانسية الفتاة أوقفت الكلمات على لسانها، فصارت شعورا، ترحل نحو الحبيب الذي مضى نحو الأفق، تختفي عنا، وتدخل في قلبها الطائر، تنتظر روحها تركب حصانا جميلا.. أستمع لدقات قلبها، وأسترق السمع لحديثها الداخلي.. فأعود عاشقا من جديد، فقد كنت هنا ذات يوم محبا!

- ما طعم الماء وطعم الثلج!

- اسألوا الشاعر والمغني(*)!

- «عصفورة قلبي، نيساني
يا رمل البحر، ويا غابات الزيتون
يا طعم الثلج، وطعم النار..
ونكهة شكي، ويقيني»

ترى ما الحب؟ ما الطبيعة؟ ما المطر؟ ما الثلج؟ ما البشر!

هذا الشعور، وهذا السحر.. ترى كيف هو طعم الثلج؟

لربما أعود لسارة أسألها.. أو لعلي أمدّ يدي نحو «نفشة قطن»، فأتذوقه كما كنت صغيرا، فتضحك الطفلة.. للطفل الكبير!

تعود الترنيمة لتكمل حديثها:

وجاي رعيان من بعيد
وين الطفل الموعود؟
هون يا رعيان العيد
هون الليل المنشود

تعيدني الترنيمة الروحية إلى الميلاد، فيعود الرعاة يباركون طفل المغارة.. وتعود نجمة الميلاد، وأرى هدايا الفرس لطفل مغارة بيت لحم، أدنو نحوهم فيشع ذهبهم، وأتذوق اللبان والمرّ.

ترى كيف يصنع الرعاة إذا داهمهم بياض الثلج، حيث الخيام ملجأ!

وكيف احتمل اللاجئون المطر والريح والبرد!





تلج تلج شتي خير وحب تلج

على كل قلب وعلى كل مرج

ألفة وخير وحب متل التلج

القدس هنا يعني البلاد هنا، من ميلاد السلام في بيت لحم إلى موت السلام على أعتاب القدس.. يدخلني القطن إلى الخير والشر، والحرب والسلام.. فالمطلق مطلق ببياضه إن كان بياضا أو بسواده إن حلّ السواد.

وثقيل هذا السواد على صفحة البلاد..

فأين لي بخفة «النفش.. والقطن..»!

أما طفلة السنتين فظلت تردد تلج تلج..

- ماذا علق في الذاكرة؟

- البياض، وطعم الثلج.. الذي تذوقته الطفلة ابنة العامين لأول مرة..

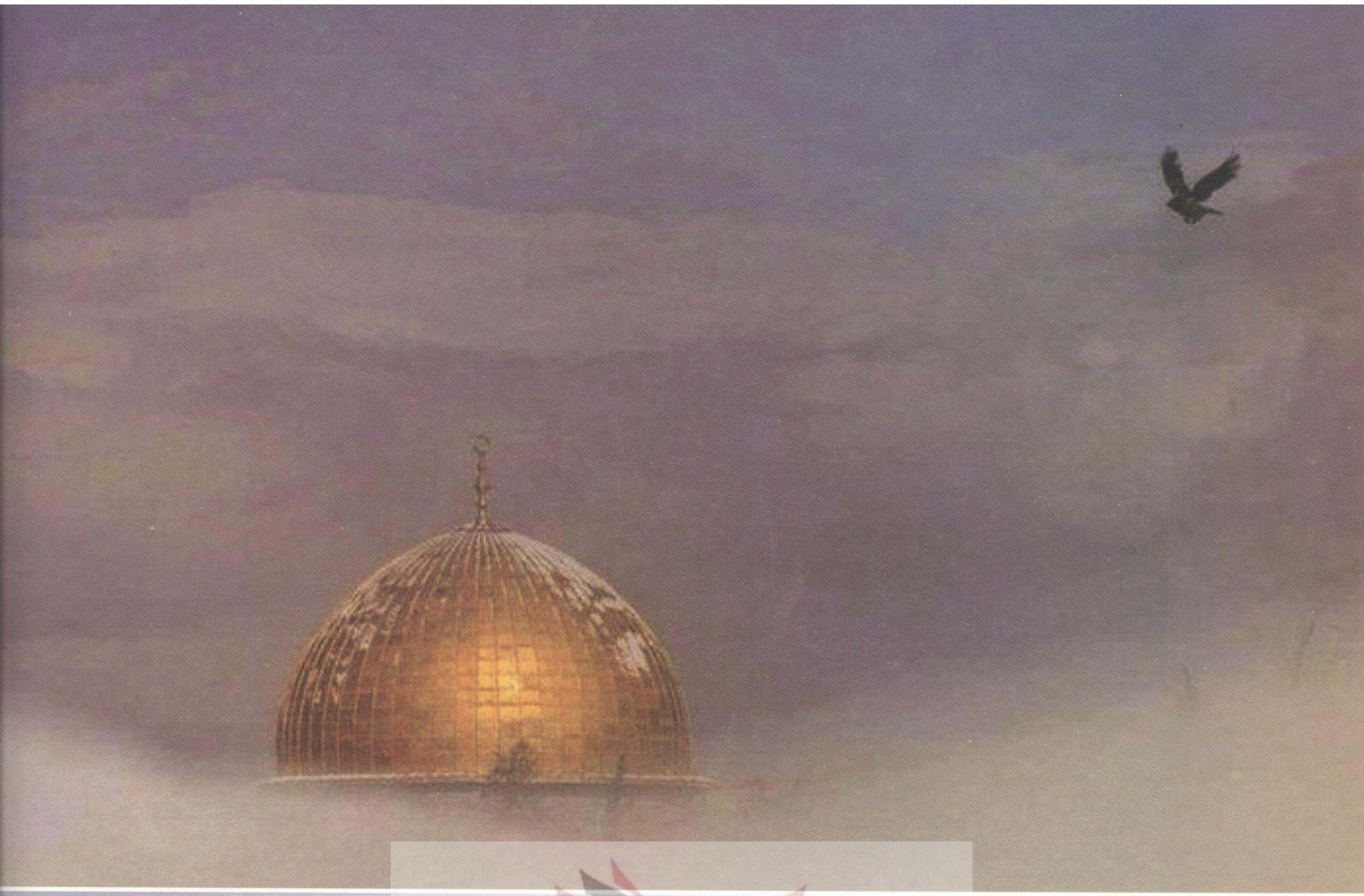
وسؤال المؤمن ربه بأن يغسله بماء الثلج والبرد..!

ها هم الأطفال يغتسلون به غير مبالين بالعاصفة، تتطاير الكرات البيضاء، فتعلو ضحكة الطفلة..

و..؟ ويحيا الأمل!

(*) نزار قباني وكاظم الساهر













فاطمة الصفي وأحمد العوضي

العرض سعى إلى تأكيد فكرة الشيطان كمحرك للأحداث والموسيقى أججت الصراع النفسي

طقوس الدم في «من منهم هو؟»

ينطلق عرض «من منهم هو؟» للمؤلف أحمد العوضي والمخرج خالد أمين من رؤية محددة تجتمع فيها معاناة الشخصيات، التي يرجعها العرض إلى الشيطان، الذي يوسوس لهم ويورطهم فيما وصلوا إليه، وذلك عبر اقتباسات واستدعاءات لشخصيات مسرحية معروفة في تاريخ المسرح العالمي والعربي.

اختار المؤلف ثلاثة نماذج، نموذجين عالميين هما: ميديا الشخصية الأسطورية الشهيرة في الأساطير الإغريقية وإن ارتكز المؤلف على نص سينكا الكاتب الروماني، والشخصية الثانية هي الليدي مكبث المأخوذة من نص «مكبث» لشكسبير. أما الشخصية الثالثة فهي شخصية المهلهل المأخوذة عن السيرة الهلالية، وتحديدا اعتمد المؤلف على ما ورد في نص ألفريد فرج «الزير سالم».

د. محمد زعيمه
أستاذ الدراما والنقد المسرحي - الكويت

وبداية، فإن ما قدمه نص العرض بهذا الشكل يدخل في إطار عمل دراماتورج يبحث عن فكرة مكررة في أكثر من نص ليربط بينها لتقديم رؤية خاصة، حيث جرى تقديم شخصيات جميعها أقدمت على فعل القتل أو حرضت عليه. وأرجعت الرؤية ذلك إلى الشيطان كمحرك للفعل، ومع ذلك يحدث العديد من الالتباسات وذلك نتيجة الاختيارات التي تمت، فقد جرى اختيار شخصيتين نسائيتين هما ميديا والليدي مكبث، والأولى لديها رغبة في الانتقام من الزوج الذي ضحت من أجله بالأهل والوطن لكنه يتركها ويتزوج من غيرها ولذلك فدوافعها الدرامية في الانتقام تأتي كرد فعل على أفعال الزوج، لكن جريمتها هي قتل الأبناء وهي جريمة بشعة غير أنها لديها مبررات الخوف على الأبناء من بطش أهل المدينة بهم.

والمعروف أن صورة ميديا في المسرحين الإغريقي والروماني كبطل تراجيدي تجعل المتلقي يتعاطف معها، أما الشخصية الثانية وهي الليدي مكبث فهي شخصية لم تقترف جريمة القتل لكنها كانت محرضة عليها بل هناك من النقاد من يرى أن مكبث كان سيفعل ذلك حتما ويقتصر دور زوجته على الإسراع في الجريمة فقط.

أما الشخصية الثالثة وهي المهلهل، فقد ثأر لأخيه رغم تحريض اليمامة التي لم تطلب ذلك الثأر بل طلبت المستحيل وهو عودة والدها حيا.

من هنا فإن المؤلف الذي اعتمد على الشخصيات يبدو أنه اعتمد على شخصيات لأسباب غير درامية، كما اعتمد على شخصيات جاهزة، والجديد لديه أنه وضع تلك الشخصيات في لحظة ما بعد الجريمة وهي لحظة الندم، مازجا ما بين لحظات الندم ولحظات ما قبل الجريمة وهي تلك اللحظات التي يتدخل فيها الشيطان، غير أنه ينهي تدخل الشيطان في النهاية بتبرؤه من أفعاله وتأكيده على الرحيل، متوجها بحديثه للجمهور، ومؤكدا أن كل منا يقوم بدوره كشيطان من دون الحاجة اليه، وهو ما يؤكده عنوان العرض «من منهم هو؟» وهو عنوان في صيغة استفهامية، وبالتالي تصبح أحداث العرض محاولة للكشف عمن يكون ذلك الشيطان.

والحقيقة أن عدم المنطقية تظهر في أن كل من الشخصيات الثلاث لها دوافعها كما أننا يمكن أن نرفض فعل ميديا ومكبث، فالأولى قادتها الغيرة الى قتل الأبناء انتقاما من الزوج، والثانية دفعت زوجها لقتل الملك رغبة في الصعود الى الحكم، أما الثالثة فقد ثأر لمقتل أخيه، وهو ما يعني أنه سعى الى القصاص حتى لو كانت دفعته إليه اليمامة ابنة المقتول. فطبيعي ألا تتساوى الأفعال الثلاثة ولا يمكن تشبيه اليمامة ومساواتها بالليدي مكبث ولا بميديا ولا يمكن تشبيه الزير سالم بمكبث القاتل. وبالتالي إذا كانت ميديا والليدي مكبث قد تلبسهما الشيطان فإن الوضع مختلف في الزير سالم واليمامة. عموما سعى العرض الى تأكيد فكرة الشيطان كمحرك للأحداث بل تجاوز ذلك بجعل النفس البشرية وقد أصبحت هي ذاتها شيطانا. وهو ما يضعف التفسير. كما أن مشهد النهاية ذاته يؤكد براءة الشيطان من أفعاله فهو يتوجه للجمهور في الصالة معلنا رحيله وعدم حاجة البشر إليه بعد أن أصبحوا شياطين لديهم قدرات الشيطان. وبذلك فإن النهاية تجعل من الشخصيات الدرامية مسئولة مسئولية كاملة عن أفعالها من دون تدخل من الشيطان.

أما الملاحظة الأخرى فتكمن في بنية الدراما في العرض، فالشخصيات تبدو كأنها في لحظة حساب مع النفس وهو ما يتأكد بمشهد الندم، ومع ذلك نجد نهايتين الأولى لو عاد الزمن سيختارون نفس الطريق والثانية سيختارون طريق مغاير. تلك النهاية المفتوحة التي جعلت العمل يفتقر للتحديد، بل ان هذه النهايات ومعها نهايات أخرى عديدة أفقدت العمل إيقاعه الدرامي حيث تعددت النهايات بالعرض وهو ما يعرف بـ Anti-Claimx.

إن اختيارات أحمد العوضي لشخصياته واستدعاءها لم يحققا له هدفه الذي حدده بالحديث عن الصراع الداخلي ما بين الإنسان ونفسه الأمارة بالسوء، كما سماها الدين، واستحضار ثلاث شخصيات من ثلاث حضارات مختلفة وأساطير معروفة وإبراز الجانب النفسي والعميق في مكان واحد يلتقون فيه حيث تجمعهم روح الانتقام والبشاعة الدموية مما يسهل على (هو) عملية السيطرة الكلية في جعل هذه الشخصيات تصل إلى مبتغاها الذي هو مبتغاه أيضا، تلك الكلمات التي حددها أحمد العوضي تؤكد أن الشيطان (هو) اشترك مع الشخصيات ودفعها نحو الدموية والبشاعة، غير أن استناده الى الدين في غير محله، فلا يستوي القاتل من أجل رغبة مع من يقتص من أجل الحق والعدل.

العرض وتناول الرؤية

وفي العرض يبدو المخرج خالد أمين وقد سعى الى تأكيد الفكرة نفسها، فهو في كلمته لا يخرج عن فكر المؤلف فيقول «بين الأنا والهو نلعب.. بين ميديا والليدي مكبث والزير نغوص.. هل للأنا العليا مكان هنا»، وهي كلمات تؤكد اعتماده على علم النفس وعلى مستويات النفس البشرية الإيجو والسوبر إيجو، لذلك فقد صاغ صورته المرئية لتعبر عن ذلك الصراع بين الأنا والأنا الأعلى وهو ما وضح في ديكور عبد الله غضنفري الذي صمم لكل شخصية صندوقا تنطق منه الشخصية وتعود إليه وهو إشارة سيميولوجية تؤكد في معناها على معاناة الشخصيات وكأنها شخصيات محبوسة داخل هذا الحيز الضيق الذي أصبح عالمها الذي تعيش فيه، بما يؤكد صراع الشخصيات النفسي ليس بين رغبتها في فعل الجريمة فحسب بل ما بعد الجريمة خاصة أن كل الشخصيات لم تشعر بالذنب وقت الجريمة، بل إن الشخصيات المحبوسة ليست جميعها صاحبة الفعل، فاليمامة هي التي طلبت الثأر ولم تقم به والليدي مكبث حضرت بينما ميديا تقتل بسبب الغيرة.

وبذلك فإن الصراع النفسي بين الأنا والهو أصبح بين شخصيات معظمها لم يقترف الفعل الآثم، بل أصبح خلال العرض بين الأنا أي الذات و«الهو» أي الآخر وهو الشيطان.

كما أن تحديد مناطق انطلاق وعودة كل شخصية بما يجعلها محبوسة داخل ذلك الحيز الضيق كان له أثر سلبي على الإيقاع الصوري للعرض، حيث أصبحت الحركة المسرحية مكررة ومكشوفة مسبقا للجمهور بما يتلاءم مع أفق توقع الجمهور، الأمر



مشهد من المسرحية

الذي يقلل من انتباه الجمهور وكذلك يجعل إيقاع الصورة مكررا فيفقدها جمالياتها ويجعل الصورة رتيبة.

كذلك ظهور شخصيات زائدة في العرض مثل مكبث وجاسون بلا ضرورة درامية بل ضد الفكرة الرئيسية للعرض خاصة شخصية مكبث وهي الشخصية الرئيسية في جريمة القتل في النص الشكسبيري، لذلك فإن السؤال الذي يلح على المتلقي هو لماذا استدعى المؤلف شخصية الليدي مكبث وهي نقيض شخصيتي المهلهل وميديا حيث ان الليدي مكبث لم ترتكب الجريمة. فالأجدى حتى يكون السياق سليما أن تستدعي شخصية مكبث نفسه. لكن السؤال يظل حائرا ولا يجد المتلقي جوابا سوى أن الإعداد جرى تفصيله على الممثلين مسبقا فلا مبرر لوجود شخصيتين نسائيتين ولا لوجود شخصية لم تقترف الجريمة.

وقد تكون الموسيقى عنصرا مهما في العرض من خلال موسيقى عبد الحميد الصقر وهي التي اعتمدت على آلات نحاسية وطبول لتعزف جملا ذات إيحاءات متوترة تتصاعد معبرة عن مواقف الدراما المتأزمة والصراع النفسي للشخصيات برغباتها الشريرة في القتل أو القصاص أو حتى التورط في الجريمة. ويحسب للموسيقى تنوعها وجعلها العرض كأنه طقس كابوسي وكأن الحالة العامة حالة من الأحلام والكوابيس.

ذلك الطقس هو طقس الموت لكنه ليس طقسا يهتم بجلال الموت ولحظة الخشوع بل بالإعداد للجريمة، الأمر الذي جعل الموسيقى الطقسية كأنها إعداد للحرب من جهة، ومن جهة أخرى إبراز لما هو داخل النفس البشرية من صراع نفسي حيث أصبحت الموسيقى معادلا سمعيا لمكنونات الشخصيات الدرامية، وأبرزت لحظات التوتر الدرامي من خلال التصاعد في التيمبو ثم العودة في الانخفاض مرة أخرى، وقد أدى ذلك إلى إنقاذ الصورة المرئية شبه المتكررة أو الثابتة سواء من ناحية الحركة أو الديكور الثابت.

كذلك لعبت الإضاءة دورا مهما في تغيير الصورة المرئية وتنوعها من خلال الإضاءات المركزة البؤرية على مناطق التمثيل في لحظات المونولوجات، وقد طغى عليها اللون الأحمر لتأكيد الصراع باعتباره لونا ساخنا وكذلك لما له من دلالة دموية تؤكد الفكرة الأساسية للعرض وهي القتل. وهذه اللحظات الخاصة أضفت بعدا جماليا على الصورة المرئية رغم أنها تكررت، لكن تكرارها نتج من تكرار الحركة وثبات المنظر المسرحي.

أما الأزياء التي صممتها ابتسام الحمادي فقد لعبت دورا في كسر ملل تكرار الصورة من خلال تنوع ألوان الملابس المتدرجة ما بين الأسود والبنفسجي للشخصيات الرئيسية (ليدي مكبث - ميديا - والمهلهل)، غير أن المهم فيها هو إضفاء الملابس حالة البدائية، فرغم أنها تعتمد في التصميم على روح كل عصر من عصور الشخصيات مثل العصر الإغريقي في ميديا وعصر النهضة في مكبث والمجتمع العربي في «الزير سالم»، إلا أن إحساس البدائية في تصميم الملابس ينقل معنى الوحشية والفوضى أيضا من دون الالتزام الحرفي بالتفاصيل التاريخية للطراز. كذلك تصور الشيطان بشكل يجمع ما بين العصرية والبدائية خاصة من خلال الوشاح المتدلي من الصدر والواصل إلى الأرجل في شكل يؤكد العشوائية من ناحية، ومن ناحية أخرى يطرح دلالة ثعبانية تأكيدا على شره وروحه الشريرة الخبيثة. وما يحسب للملابس هو عدم الوقوع في النمطية المعتادة لمثل هذه الشخصيات.

أما الأداء التمثيلي فهو من العناصر المميزة في العرض خاصة أداء علي الحسيني في دور المهلهل بقدرته على التعبير عن شخصية حائرة ما بين الثأر لمقتل أخيه كليب ورفضه لفعل القتل ذاته وما سيترتب عليه من دمار لقبيلته. لذلك فإن ضغوط اليمامة تمثل عنصرا مهما في صراعه النفسي فاستطاع الحسيني التعايش مع الشخصية وتقديم إحساسها الصادق على مستويات الصوت وتنوعه وتحكمه في إيقاعه الصوتي إلى جانب إيقاعه الجسدي ومرونته، وبرز ذلك في مشهد الندم أو المصارحة، مؤكدا على ذاته المترددة.

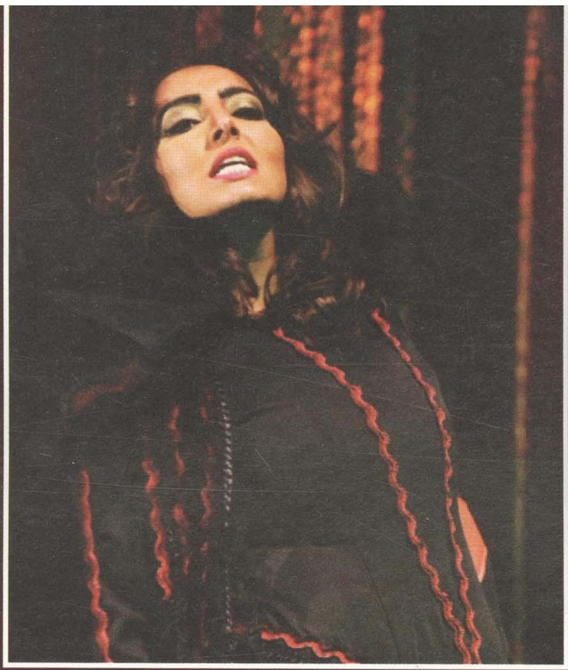
أما فاطمة الصفي فقد استطاعت تقديم الليدي مكبث ذات الرغبة في الوصول إلى الحكم ووفقا لما طرحه النص، باعتبارها المسئولة عن الجريمة، لذلك اتسم الأداء بالتكوين الصوتي والحركي المأخوذ من تلون الحرباء واستطاعت التحكم في إيقاعها الصوتي والتعبير الصادق عن الشخصية وإن جاء الأداء في لحظات الصراع متسما بالصراع الزائد عن الحد أحيانا.

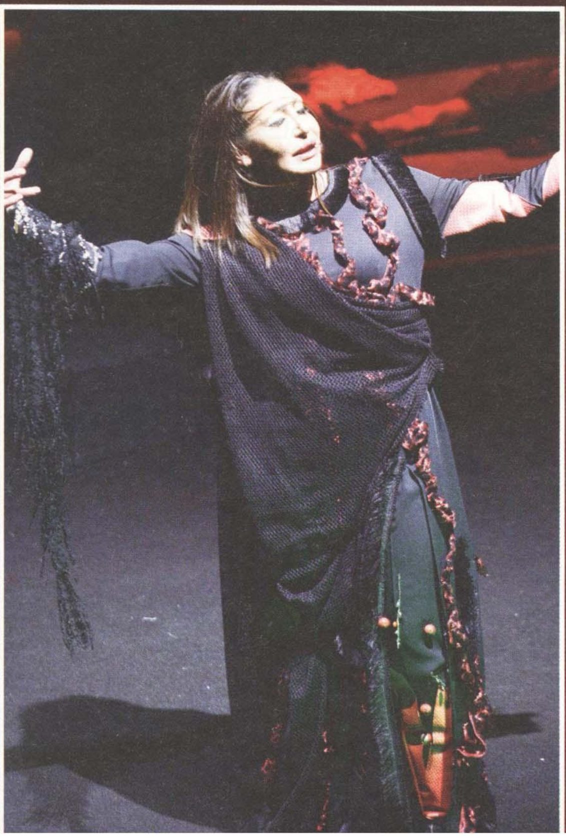
أما أحلام حسن فهي كفنانة تمتلك قدرات تمثيلية مميزة وهي في شخصية ميديا سعت الى التعبير عن أحاسيس المرأة التي خدعت وأهينت من زوجها بعد خيانته لها. لذلك فهذه النوعية هي الأقرب لطبيعة البشر وتحتاج الى الصدق الفني. غير أن أداء أحلام حسن اتسم كثيرا بالصراخ وبـ «أكلاشيهات» معتادة، الأمر الذي قلل من صدق المشاعر. وأعتقد أن ذلك يرجع إلى زيادة الصنعة في الأداء لديها وهي ميزة تمتلكها عن مثيلاتها من ممثلات الكويت والخليج. غير أن التحكم فيها وإخفاءها مطلوب حتى تبرز المشاعر الصادقة وحتى لا تتحول كممثلة إلى ممثلة نمطية تؤدي بنفس الأسلوب في كل الشخصيات. وحتى لا يتم حبسها في نوع واحد من الشخصيات.

أما أحمد العوضي كممثل فهو يمتلك قدرات تجعله في القريب من نجوم الخليج وقد كان له حضوره المميز في العرض بأداء دور الشيطان معتمدا على لغة الحركة المستمدة من الحركة الثعبانية والبدائية، لذلك تراوحت حركته الجسدية ما بين القفز والتسحب، إضافة الى معايشته أحاسيس الشخصية وترجمته لها عبر الأداء الصوتي المتلون ما بين الهمس والجهر والتحريض والتمسكن، مستفيدا في بناء الشخصية من قدراته الصوتية والجسدية المرنة.

أما بدر البناي فهو طاقة تمثيلية تحتاج للتوظيف وبرز حسين الحداد في مشهد استدعاء الشخصيات الغائبة. غير أن المشهد ذاته لم يكن له ضرورة درامية فلم يظهر مجهودهما.

كل ذلك جرى من خلال المخرج خالد أمين الذي يحسب له قدرته على التحكم في إيقاع العرض صعودا وهبوطا بالمشاهد ورغبته في تقديم رؤية فكرية وجمالية، نختلف أو نتفق معها لكنها في النهاية تصل بالمتلقي إلى عرض يسعى لاحترام عقلية المتفرج.


فاطمة الصفي


أحلام حسن

اقتصرت بداياته على أعمال توعوية ومدرسية ودينية

المسرح النسائي السعودي.. تجارب وإشكاليات

يختلف المسرح السعودي عن كل مسارح العالم في غياب العنصر النسائي الممنوع -حسب التقاليد السعودية- من الاختلاط بالرجل، وبخاصة على خشبة المسرح، وهذا ما جعل من هذا المسرح ذكوريا في شكله، وفي قضاياه التي يطرحها أيضا، تغيب المرأة عنه حضوراً كمشاهدة، وحضوراً على الخشبة كممثلة، وحضوراً كقضية. لكن هذا المنع لم يوقف هاجس العمل المسرحي عند بعض المهتمات بالمسرح، خاصة من اللائي جئن من بوابة التلفزيون حيث لا منع هناك، فاخترن أن يخضن تجربة المسرح النسائي الذي تقدم فيه الممثلة المرأة عرضا مسرحيا لجمهور نسائي، يطرح قضايا نسائية، وبإخراج نسائي - غالباً - بعيدا عن عيون الرجل، في شكل من أشكال التعويض عن هذا الغياب القسري.

عباس الحايك

ناقد - السعودية



مسرحية «هالة وهلالة»

هذا المسرح الذي اختص به المسرح السعودي، لا يندرج ضمن ما عرف في أوروبا بالمسرح النسائي، ولا ما عرف بالمسرح النسوي، والذي ظهر في أوروبا بدايات السبعينيات، وأثار آنذاك جدلاً بين القبول والرفض، فالمسرح النسائي كما شرحه الناقد العراقي عواد علي "يشير إلى النشاط المسرحي الذي تقوم به فرق مسرحية تديرها نساء، حتى وإن كان جمهورها خليطا من الجنسين، وتغلب على إنتاجاتها العروض التي تؤلفها و تخرجها كاتبات ومخرجات متمرسات، ويستند هذا التحديد إلى منهج تلك الفرق المسرحية في العمل والإدارة، أي إلى ما يحدث وراء خشبة المسرح، لا إلى ما يقدم عليها"، والمسرح النسوي "يشير إلى التجارب المسرحية التي تحمل وجهات نظر نسائية بحتة، أو تنطلق من النظرية النسوية - أو مبادئ الحركة النسائية المنظمة التي تسعى إلى نصرة المرأة في جميع المجالات - وتشكل محاولات لتحدي التقاليد المسرحية الذكورية التي تسعى إلى قولبة صورة المرأة، وتعكس الأبنية الاجتماعية التي تحصرها في الأدوار الثانوية والتابعة"، والمصطلحان لا ينطبقان على تلك التجارب المسرحية النسائية التي بدأت تروج في السعودية، بعد القدر الضئيل من التسامح الاجتماعي الذي أفسح للمرأة أن تقدم مسرحها الخاص وإن كان يقدم فقط لجمهور من النساء، ومسرح للنساء، ومن النساء إلى النساء.

بدايات المسرح النسائي

كانت الجامعات والمدارس مكانا لاحتضان الاشتغالات المسرحية النسائية، خاصة وأن الجامعات والمدارس السعودية جامعات غير مختلطة، حيث اقتصرت على المسرحيات التوعوية والمدرسية والدينية في بعض المناسبات. وتؤرخ بعض المقالات والأبحاث المسرحية للمسرح النسائي بمسرحية "مونوكوليا" تأليف إبراهيم الحمدان وإخراج سمعان العاني 2 في الثمانينيات الميلادية، لكن ثمة من يؤرخ للمسرح النسائي بمسرحية "وأخيرا عادوا" 2005، من تأليف نورا العبد الله وإخراج ميرفت المنصوري التي أدت إحدى شخصيات المسرحية، إضافة الى الممثلات: أغادير السعيد، أمل حسين، نادين حلواني وشيرين حطاب، كونها أول مسرحية تحصل على ترخيص عرض لمسرحية نسائية من قبل وزارة الثقافة والإعلام، وهي المسرحية الأولى أيضاً التي تخرج من إطار الجامعة والمدارس إلى احتفالية عامة كاحتفالية العيد التي تنظمها أمانة مدينة الرياض سنوياً، والتي غامرت بالخوض في هذه التجربة المسرحية رغم حساسيتها.

بعد نجاح هذه المسرحية جماهيرياً، فتحت الأمانة



مسرحية «بضاعة على الرصيف»

الباب للمشاركات النسائية لدرجة أنه لا تخلو سنة منذ 2005 حتى الآن من عرض أو أكثر من هذه العروض النسائية التي أوجدت فسحة ترفيهية للمرأة لتحضر عرضاً مسرحياً وتتفاعل بشكل مباشر مع ممثلات معروفات تلفزيونياً، وهذا ما سعت اليه الأمانة لجذب الجمهور الى مسرحياتها من خلال تواجد نجمات التلفزيون، إذ وضعت شرطاً في البداية على كل المسرحيات بأن تشارك فيه ممثلة من ممثلات التلفزيون المعروفات محلياً وخليجياً وعربيا ايضا، سعياً منها الى تكريس هذا النوع من المسرح وتعويد الجمهور من النساء لحضوره، ومن هذه المسرحيات التي استفادت جماهيرياً من هذا الشرط:

مسرحية "الهامورة" التي شاركت فيها ميساء مغربي، ليلى السلمان، بثينة الرئيسي وهبة حلواني.

مسرحية "بيتنا في خطر" شاركت فيها شيخة الزويد، وجنات رهبيني، نادية حلواني وسارا الجابر.

مسرحية "بنات فاطمة" شاركت فيها ميساء مغربي، عبير أحمد، نادية كرم، أغادير السعيد، وفرقة مسك الكويتية.

مسرحية "هالة وهلالة" التي شاركت فيها شيخة الزويد، ليلى السلمان، هند محمد وسارا الجابر.

مسرحية "صرقعة قرقعة" التي شاركت فيها أمينة القفاص، في الشرقاوي، وسارا الجابر.

وغيرها من المسرحيات التي حركت ساكن المسرح النسائي، وفتحت الباب لجيل من الممثلات السعوديات والعربيات المقيمات في السعودية لخوض تجربة المسرح، بعد أن حكراً على الرجل.

وقد تناولت بعض المسرحيات قضايا حساسة والمسكوت عنها مما لا يُرغب للمسرح في تناولها، لكنها وجدت طريقها إلى الخشبة في تجاوز للممنوع الاجتماعي، فحين تناولت مسرحية "مسيار كووم" تأليف وإخراج أمل حسين في نسختها التي شاركت الممثلتان البحرينية أمينة القفاص والكويتية منى شداد، موضوع زواج المسيار الذي كان رائجا في المجتمع السعودي وآثاره الاجتماعية في الإضرار بحالة الاستقرار الاجتماعي، أثارت جدلا بين رفض لطرح المسرحية وتأييد، وصل الى صفحات الجرائد عدا عن النقاشات الشفهية بين النساء اللاتي تلمسن مشكلة هذا الزواج الطارئ. يذكر أن هذه المسرحية الأولى التي تخرج من فعالية أمانة الرياض زمانا ومكانا، حيث عرضت أولا في مسرح المستشفى الألماني ثم عرضت على مسرح الغرفة التجارية بمدينة نجران-جنوب السعودية، وبتغيير في طاقم المسرحية.

لم تكن الرياض وحدها المدينة التي احتضنت ورعت المسرحيات النسائية، بل تشجعت مدن سعودية أخرى لدعم وتقديم عروض مسرحية نسائية في المناسبات الموسمية، ما حفز الجهات الرسمية، التي كانت تنأى بنفسها عن دعم التجارب النسائية، لتأسيس فرق مسرحية كما حدث في فرع جمعية الثقافة والفنون بأبها في تأسيسه لفرقة "وشل" المسرحية النسائية، وفي فرع جمعية الثقافة والفنون بالأحساء، حيث تأسست فرقة مسرحية رسمية تشكلت من المشاركات في دورة إعداد الممثل التي قدمتها الممثلة البحرينية لمياء الشويخ، وتشرف على هذه الفرقة وعلى النشاطات النسائية بالجمعية المخرجة إيمان الطويل التي أخرجت لفرع الجمعية مسرحية "بلاد الأحلام" وحازت بها عددا من جوائز ملتقى مسرح الطفل السادس منها جائزة الإخراج.

كما نظم فرع الجمعية بالدمام لورشة إعداد ممثل أشرفت عليها المدربة البحرينية كلثوم أمين، وأدت فيها المتدربات مشاهد مسرحية اعتمدت على تمارين الخيال والارتجال، وتلقين تمارين الوقوف والدخول والخروج، وبحث نقاط القوة والضعف في فضاء المسرح وأثرها على الأداء والحركة الإبداعية وعلى نظرة الجمهور.

موضوعات المسرح النسائي السعودي كعمل المرأة وغلاء المهور وتعدد الزوجات .. تمس المرأة بالدرجة الأولى ولا تبدو من شواغل المسرح الرجالي

وتحتفظ هذه المسرحيات النسائية بخصوصية موضوعاتها التي تتناولها، إذ ان بعض هذه الموضوعات عن المسرحيات الرجالية، عن مسرحيات ما يمكن تسميته بالمسرح النوعي أوالمسرح الاجتماعي الكوميدي الذي ينشط في المناسبات، فقد طرقت موضوعات الأسواق النسائية، عمل المرأة، غلاء المهور، زواج السعوديين من خارج السعودية، الإعاقة، توظيف المدرسات في مناطق نائية، تعدد الزوجات، وقيادة المرأة للسيارة .. وغيرها من الموضوعات التي لا تبدو من شواغل المسرح الرجالي، ولا تعنيه كثيراً. وتبدو أنها موضوعات تمس المرأة بالدرجة الأولى وتمس وضعها المفترض في المجتمع السعودي الذي تناضل من أجله ومن أجل الحصول على حقوقها، وهذا ما يجعل لبعض هذه العروض ملمحا نسويا وليس نسائيا جندريا فقط.

هذا في الجانب الرسمي، لكن ثمة مسرحيات تقدم في إطار المناسبات الدينية، حيث نشطت مجموعة من المؤمنات بأهمية المسرح في تقديم رسائل وعظية مبتغاة، لتنفيذ مسرحيات طابعها ديني، تتناول قضايا تاريخية وعقائدية، وجدت المناسبات الدينية فرصة سانحة لتقديمها ضمنها، وتشترك مع المسرحيات الرسمية كونها عروضا مسرحية تخرجها، تمثل فيها وتشاهدها النساء، وتختلف

عنها كونها لا تتناول قضايا المرأة، ولا تغيب الرجل عنها، لكنها تتعامل مع الشخصيات النسائية كما تعامل المسرح الرجالي في بداياته المبكرة، حيث تقدم المرأة نفسها الشخصيات الرجالية كما قدم الرجل الشخصيات النسائية.

وتبدو مشكلة هذه العروض أنها تدور في دائرة دينية مغلقة، وتجد الغاية منها الرسالة الوعظية، أو التوعية الأخلاقية، بعيداً عن التركيز على البعد الجمالي والفني، فمن خلال النصوص -التي اطلعت على بعضها شخصيا- تجد أن الرسالة تطغى على أي عنصر آخر، لأن الكاتب أو الكاتبة والمشتغلات في العرض لا يصنفن كمسرحيات، بل هن مؤمنات واعظات متدينات، يعملن لأجل هذه الرسالة ليس إلا ووجدوا أن المسرح منصة جيدة لإطلاق رسائلهن.

إشكاليات المسرح النسائي

مع النشاط المتزايد للمسرح النسائي في السعودية، لا بد من مساءلة هذه التجربة، فثمة إشكاليات تواجهه وتقلل من فرص تطوره ونضجه ليشكل ظاهرة واعية قادرة على التوازي في الإمكانات والعمق مع المسرح الرجالي الذي تجاوز السكون وبدأ يلفت الأنظار في المهرجانات العربية، وبعض المهرجانات العالمية. ومن هذه الإشكاليات:

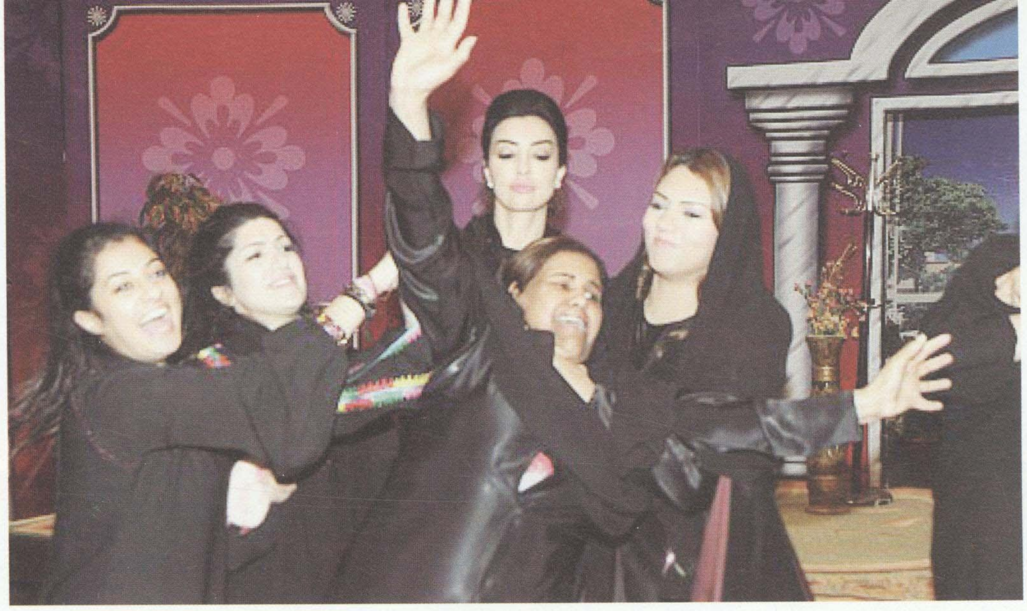
مستوى النصوص المسرحية، أو التعامل مع النصوص، فرغم دخول عدد من كتاب المسرح المتمرسين في عالم المسرح النسائي والكتابة له، رغم خصوصية هذه الكتابة وصعوبتها نوعا ما، إلا أنه لا يزال هناك الكثير من المنتجين يلجأون الى نصوص مسرحية كوميدية شرطاً من دون النظر إلى المحتوى الفكري والفني لهذا النص، فإذا كان النص قابلاً للتحوير والزيادة فهو هدف المنتجين لتقديم مسرحيات كوميدية تعتمد على الافيهات والارتجالات من دون مبررات درامية، وهذا ما يمكن قراءته من خلال التغطيات الصحافية الشحيحة لهذه العروض، والتي تنبئ عن إحباط من سطحية بعض العروض على مستوى الأداء والإخراج المسرحي، حيث تساءلت سحر الرملاوي في مقالتها "المسرح النسائي.. نظرة من قريب" فيما يخص النصوص المقدمة «اذا كنا نقبل بالركاكة والتكلف والمباشرة وإغراق النص بالمقطوعات الغنائية التي تفتح نفس الجمهور للمشاركة في الغناء والتصفيق في السنوات الاولى والثانية والثالثة، فما الذي يجعلنا نقبل هذه الركاكة في السنوات اللاحقة، ما هي المعايير التي يتم على أساسها اختيار النصوص؟»، لكن هذا التساؤل يبدو في غير محله إذا علمنا أن ثمة لجنة من مسرحيين سعوديين لهم تاريخهم هي من تختار النصوص المقدمة، لكن المشكلة في التعامل مع هذه النصوص، وتحويلها إلى عرض مغرق في الكوميديا والارتجاليات غير الموظفة، خاصة أن من يتعاملن مع هذه النصوص أكثرهن لا يملكن خبرة ودربة مسرحية للتعامل مع النصوص المسرحية بجدية وتحويلها من صيغتها المكتوبة إلى الخشبة من دون اللجوء الى التهريج كوسيلة للوصول الى الجمهور.

> غياب النقد الموازي والتدريب المسرحي من أبرز الإشكاليات التي تواجه المسرح النسائي السعودي

غياب النقد الموازي: فهذه المسرحيات لا تخضع لمنظار النقد والتحليل وإن بشقه الانطباعي، فغياب الأسماء النقدية النسائية يغيب القراءات النقدية التقييمية والتقويمية لهذه المسرحيات، فلا تحضر في المسرح السعودي أسماء لناقدات مسرحيات، ولا تحضر سوى صحافيات غير متخصصات حتى بالثقافة فضلا عن المسرح. لا يمكن تتبع ما يقدم في المسرح النسائي سوى عبر ما تنشره الصحف من تغطيات، أو ما تكتبه المنتديات - مع شحها - عن هذه المسرحيات. ولأن الحضور مقتصر على المرأة فإن المنشغلين بالنقد المسرحي في السعودية بعيدون تماماً عن هذه التجارب، وبعيدون عن مطاولتها بالنقد. ولا يتاح للنقاد - من الرجال- الكتابة النقدية عن هذه العروض إلا من خلال النص وهو العنصر المتوافر، لكنه العنصر النظري، الصيغة الأدبية للمسرحية، فلا يمكن تطبيق معايير النقد المسرحي على النص وحده، فالنقد المسرحي يعد «من أصعب الممارسات النقدية باعتباره نقدا مركبا تتداخل فيه عناصر اللساني والسيميائي والصوتي تداخلا تاما وشاملا. وهذه العناصر تندمج في مجموعتين: الأولى هي النص وتضم اللساني والثانية هي الفرجة وتضم السيميائي والصوتي»، ولا يقتصر على النص فقط، فالنقد يضيء جوانب الضعف والقوة، يلج عميقا في العرض ليفككه ويعيد تركيبه في صيغة نص نقدي يقيم كاملا العملية المسرحية، وطبعا هذا ما يفتقده المسرح النسائي بالمملكة بسبب الظرف



مسرحية «بضاعة على الرصيف»



مسرحية «بنات فاطمة»

الاجتماعي الذي يمنع الرجل من الحضور.
بالمناسبة، حتى كتاب المسرحيات من الرجال ممنوعون من مشاهدة مسرحياتهم، فعلى المستوى الشخصي كتبت للمسرح النسائي نصين، لم يتسن ولن يتسنى لي مشاهدتهما أبدا.
حرمان هذه التجارب من التوثيق الذي يقوم به في الوقت الحاضر بعض الباحثين المسرحيين السعوديين والعرب ممن آمنوا بأهمية التوثيق في وضع المسرح السعودي في مساره الصحيح، فالمسرحيات النسائية لا تشاهد من قبل الباحثين، لا تصور تلفزيونيا ولا فوتوغرافيا على الأغلب، ولا يمكن معرفة مستوى العرض ومستوى الحضور، وتقبل الجمهور لهذه المسرحيات، وليس بمقدور الباحثين سوى توثيق عنوان المسرحية، وأسماء الطاقم من إخراج وكتابة وغيرها مما يكتب في بروشور المسرحية أو في موقع أمانة الرياض الحاضنة والراعية لأكثر هذه المسرحيات، ولمحة مقتضبة عن المسرحية، وهذا لا يكفي لاكتمال عملية التوثيق المسرحي الذي يمكن أن يستعين به النقاد والباحثين لاحقاً لقراءة المسرح السعودي، والمسرح النسائي شكل مهم من أشكاله.
المسرحيات النسائية لا تعدو كونها مسرحيات مناسبات، تعرض ليومين أو أكثر في مناسبة عيد، وتضيع بعدها في الذاكرة، فعدد العروض لا يمكن التأسيس عليها لتقويم التجربة وتطويرها، فلا توجد جهة تعتني بالمسرح النسائي قدر عناية أمانة مدينة الرياض، لكنها تحصر هذه العناية في مناسبات الأعياد أو الإجازات الرسمية، وتنتهي علاقتها بالمسرحيات بمجرد انتهاء المناسبة. هذه المسرحيات تحتاج الى أن تدور مدنا سعودية وتقدم عروضا أكثر خارج المناسبات، ليشتد عود المشتغلات في المسرح ويضعهن أمام اختبارات حقيقية لإمكاناتهن وقدرتهن على العمل المسرحي المتواصل. ومن جهة أخرى ليتكرس هذا الفن وتعمم تجربته في كل مدن المملكة الشاسعة.
غياب التدريب المسرحي، فالممثلات والمخرجات اللاتي يعملن في المسرح النسائي جاء أكثرهن من

المسرحيات النسائية لا تعدو كونها مسرحيات مناسبات تعرض ليومين أو أكثر في مناسبة عيد

التلفزيون إلى المسرح، وهذا يختلف عن الوضع في المسرح الرجالي، فالمسرح هو الأول، وهو المعلم الذي يستفيد التلفزيون من دروسه في الأداء، فالأداء التلفزيوني يختلف كثيراً عن الأداء المسرحي، الذي يعتمد على كل طاقة الجسد وممكناته، وعلى الصوت وتشكلاته، وهذا ما يجعل أداء ممثلات المسرح – كما ينقل صحافيا - يميل الى أداء تلفزيوني لا يتناسب وطبيعة المسرح، ولا يمكن أن تؤدي الممثلات أداء مسرحيا إلا بالتدريب والانخراط في ورش مسرحية والمرور نظريا وتطبيقيا بمدارس الأداء التمثيلي لرواد المسرح، من ستانسلافسكي، مايرهولد إلى بريخت، وإلى مدارس الأداء الحديث.
تجربة المسرح النسائي في السعودية أطلقتها الحاجة، حاجة المرأة الى المسرح، حاجتها الى فن تعبيري تلجأ إليه لطرح مشكلاتها، ولطرح قضاياها في مجتمع يضعها على الهامش رغم نضالها المستمر للخروج إلى المتن، ومع المحاولات لتكريس هذه التجربة واقتناص الاعتراف بها كمسرح له

خصوصيته التي فرضتها طبيعة المجتمع المتزمت، غير أن هذا المسرح يواجه رفضا يضاف الى رفض جمهور عريض من الناس الذي وجد فيه خروجا عن سوية المجتمع المحافظ، فعدد من المسرحيين السعوديين من كتاب ومسرحيين سجلوا اعتراضهم على هذا المسرح وتجاربه، كونه يكرس لمبدأ الفصل بين الجنسين في المسرح، ويضيع فرص المطالبة بحضور المرأة على الخشبة بمعية الرجل، فأصحاب القرار قد يجدون في هذا المسرح حلا ناجزا لمثل هذه المشكلة التي طالب ولم يتوقف المسرحيون عن المطالبة بحلها. قد يكون مبدأ اعتراضهم صحيحاً إذا افترضنا أن ثمة أمل في تغيير النظرة تجاه الفن والمرأة، غير انه لا بوادر تشي بقرب السماح للمرأة بمشاركة الرجل في العرض المسرحي، وحتى ذلك الحين لا بد أن يبقى المسرح النسائي موجوداً ونشطاً لتأسيس أجيال مسرحية واعية، ولن يتأتى هذا سوى بالاهتمام بهذا المسرح بتقييمه تقييما صحيحا باستضافة ناقدات عربيات، وإقامة ورش تعنى بكل عناصر المسرح، من تمثيل، إخراج، سينوغرافيا، كتابة نص.. حتى ورش تعني بالنقد وقراءة العروض.

مصادر:

عواد علي - تجربة المرأة العربية في قيادة العمل المسرحي، مجلة الحياة المسرحية، العدد 67/68 ، وزارة الثقافة السورية سنة 2009 .
حركة الفعل في المسرح السعودي.. نقاط وإشارات - مجلة المهرجان الصادرة عن مهرجان المسرح السعودي الرابع - العدد الأول - 2008.
سحر الرملاوي - (المسرح النسائي.. نظرة من قريب) - جريدة الرياض- العدد 16437 - 3002/6/25 .
خليفة بباهواري:
- HYPERLINK "http://egyptartsacademy.
kenanaonline.com/posts/91102"
نقد المسرح: مقاربة النص ومقاربة العرض - موقع أكاديمية الفنون - سبتمبر 2009م.

عرض ضمن مهرجان الرقص على الحافة

الدبكة الفلسطينية تتحول إلى «بدكة» في أمستردام.. فيتحرر الجسد

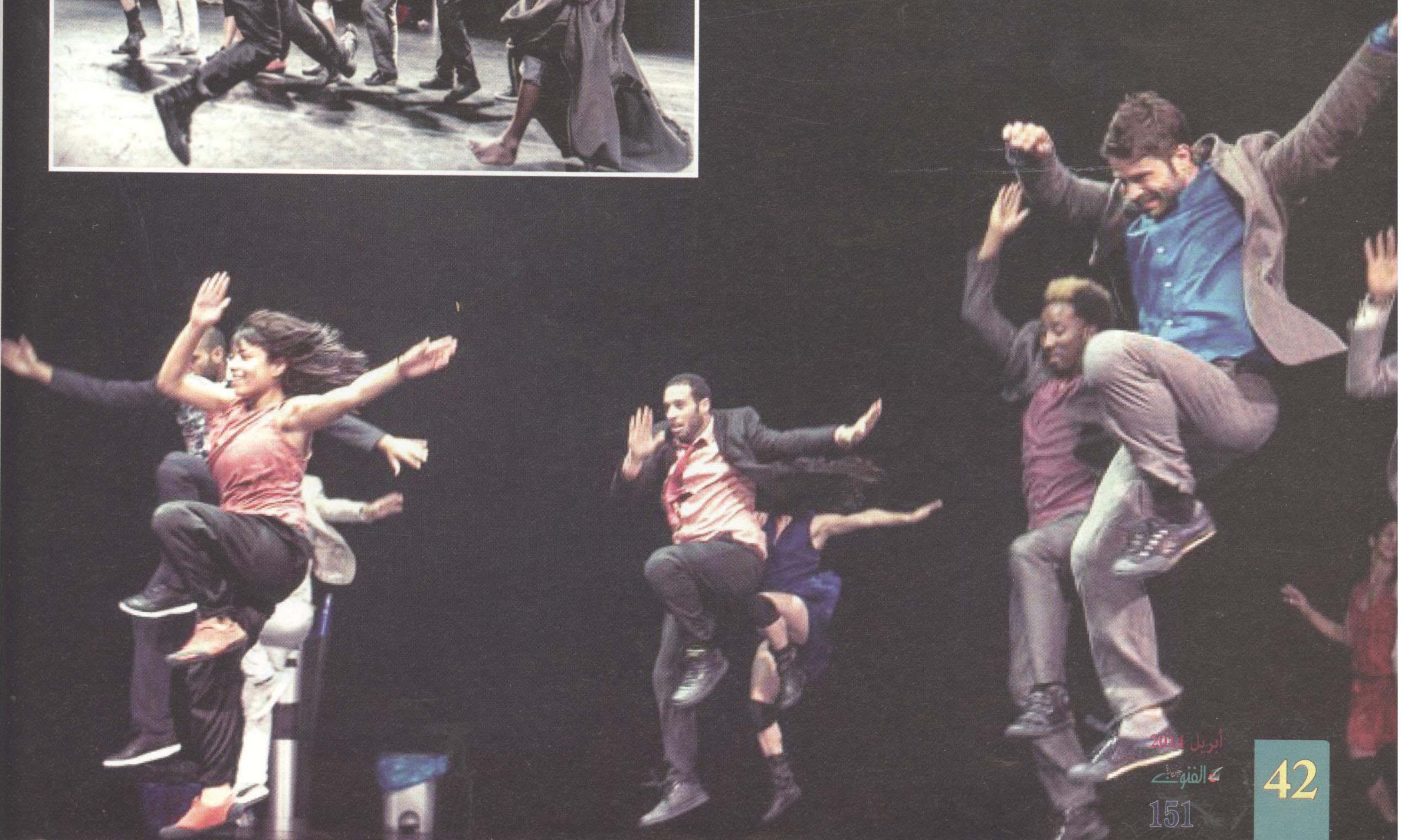
لكل شعب من شعوب العالم رقصة خاصة به، تمارس من خلالها الجماعات عمليات تعبيرية بالغة الأهمية. وإذا كان البعض يرى في الرقص أجمل الفنون التعبيرية فإن تحويله إلى عمل فني احترافي يتطلب كثيرا من الجهود والمهارات الجسدية، إذ لا يمكن بسهولة احتراف فن الرقص إلا إذا كان الجسد مدربا تدريبا عاليا ويحمل موهبة راقية. هذا ما رأيناه في عرض «بدكة» الفلسطيني في أمستردام.

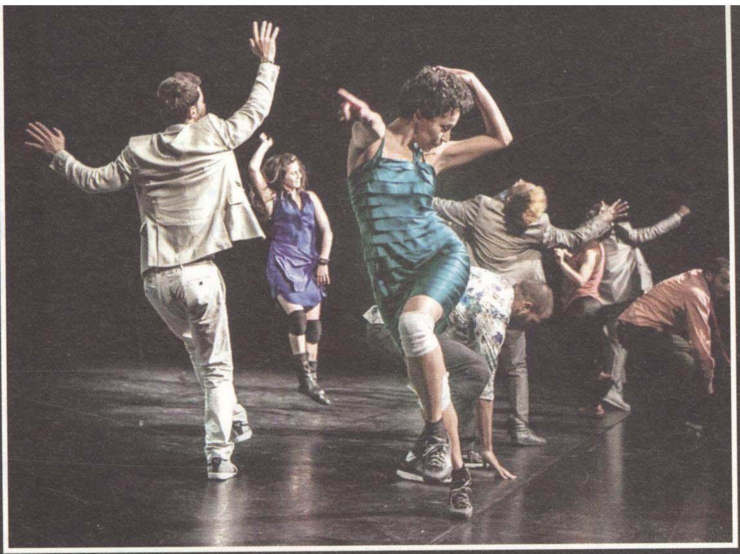
ظلام، صمت، في عتمة مخيفة نسمع همهمات مع وقع أقدام تضرب على الأرض، كأنها أصوات إيقاعات خيول جامحة. في نهاية عمق المسرح، تسقط بقعة ضوء صغيرة على الراقصين، كأننا نراقبهم من فتحة مفتاح باب، أو من عين واحدة، تتسع البقعة، تتعالى الهمهمات مع وقع الأقدام. إيقاعات الأقدام منسجمة مع بعضها، تتحد الأجساد في جسد واحد، تتعالى الأصوات من جديد، يرتفع صوت ضرب الأقدام على الأرض، بكل بهجة وفرح، يمسكون بعضهم البعض، على شكل حلقة، كأنهم في حفلة راقصة، أو يستعدون لمراسيم الزفاف أو الرحيل، يتوجهون إلينا، يقتربون، ثم يقتربون، يكادون أن يلمسونا، يصرخون جميعا، ثم يقفزون في فضاء المسرح، ويشكلون مجاميع على الخشبة. هكذا كان المشهد الافتتاحي للعرض الراقص.

صالح حسن فارس

مسرحي عراقي يقيم في أمستردام









في طقس بهيج، على أنغام إيقاع راقص مرح، تتخلله موسيقى شعبية فلسطينية سريعة، وبعض الكلمات التي تمجد أبطال الثورة الفلسطينية، انطلق العرض الراقص «بدكة» - تحوير لرقصة «دبكة» المعروفة في فلسطين وبعض بلدان الشرق الأوسط - غالبا ما تقدم هذه الرقصة في الأعراس والأفراح. كان أداءً لافتا، يُشبه رقصة الموت. حيث تتجلى لغته الراقصة ودلالاته، في بنية الإيقاع الداخلي للراقص، لترسم لنا لوحة فنية، جمالية هائلة، منحتنا متعة بصرية، لا تخلو من الإبهار. تجعلك هذه اللوحات الراقصة، تذوب، وتندمج فيها، حيث تغوص عميقا في أجوائها المبهرة، الذي يبدأ وينتهي بها العرض.

«الدبكة» هي المفتاح الرئيسي الذي اعتمد عليه هذا العرض، حيث اتخذ منها عنوانا، بعد أن قلب الاسم إلى بدكة. في قاعة مسرح خالية إلا من شمّاعة ملابس في خلفية المسرح، تعلّق عليها ملابس الراقصين واكسسواراتهم، أدوات العرض التي تؤثث الفضاء، كانت بسيطة وفقيرة، لكنها غنية ببلاغة الجسد، وصوره المشحونة والسريعة، كأنه بانوراما فنية تاريخية مكثفة عن الرقص العالمي. وأكثر ما يميز هذا العرض هو التمازج بين القديم والمعاصر، حيث استخدمت رقصة «الدبكة» ودمجت معها رقصات أخرى مثل (الهب - هوب، السيرك، الكابوريا البرازيلية، والرقص المعاصر).

هذا العرض هو ثمرة تدريبات مشتركة بين فنانين مختصين من بلجيكا، وفنانين فلسطينيين، في تدريبات مكثفة أسفرت عن هذا العرض. بدأت من خلال رحلات متكررة للفنان الغوريغراف «أوغستاينن» مع الفنانة «هيلداغارد دي فاوست» مديرة فرقة (لس باليه سي دي لا بي) إلى مدينة رام الله ، حيث أشرفوا على تدريب الراقصين الفلسطينيين.

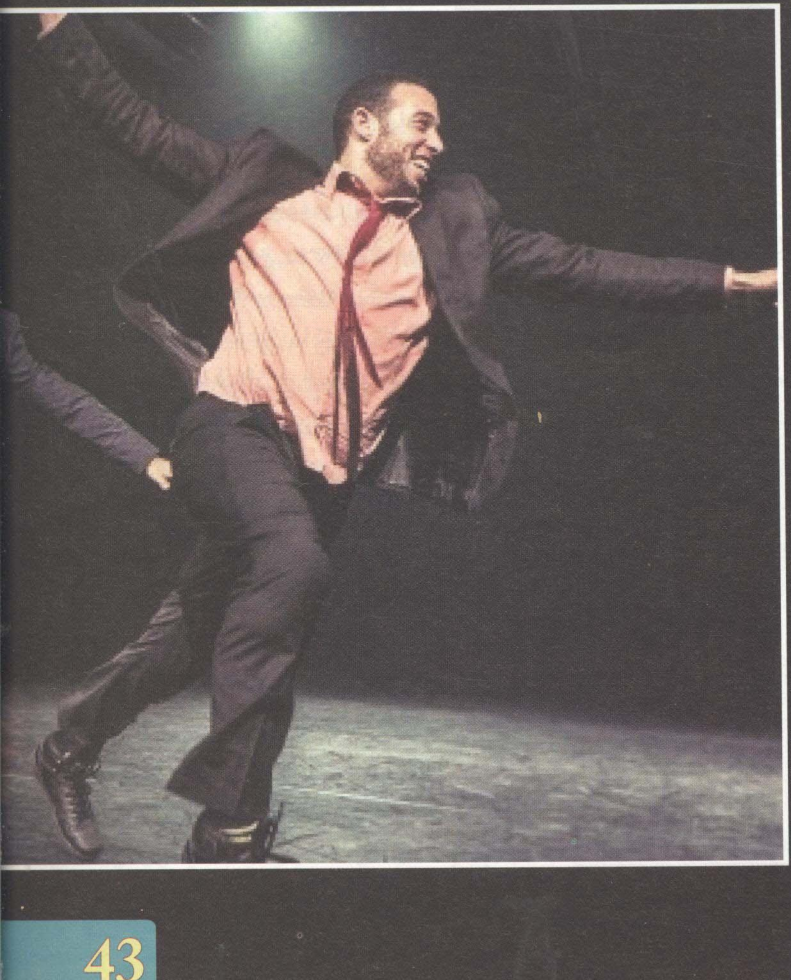
عشرون راقصا من جنسيات مختلفة معظمهم فلسطينيون، شاركوا في هذا العرض. فكرة واحدة كانت فكرة العرض، التي اعتمدت بشكل مباشر على التراث الفلسطيني، حيث أخرجت رقصة الدبكة الشعبية من سياقها القديم، وأضيفت إليها رقصات ودلالات أخرى بحلة معاصرة. إنها الرقصة التي تمثل الذاكرة الحية والتاريخ الذي لا يموت، ترسم لنا أفراحهم وأحزانهم. ببراعة نجح الغوريغراف «مصمم الرقصات» (روسالبه تورس)، في رسم لوحاته الراقصة، مما جعلت المتلقي مشدودا، مذهولا، مندهشا، متسائلا، حزينا ومبتهجا.

تواصل العرض على إيقاعات موسيقية صاخبة، يتخللها صوت صافرة الإسعاف بين الحين والآخر. وكانت الموسيقى من اختيار وتنفيذ الفنان الموسيقي الفلسطيني (ناصر فارس). رقص، ثم رقص، لا يهدأون. مشاهد راقصة، مقشعرة للأبدان أحيانا. يلعبون في مرح وفرح، توازن في الرقص، طاقة جسدية لا مثيل لها. كما حدث في مشهد ساحر خصوصا حين تتحد أجساد الراقصين مع بعضهم ليشكلوا لنا سفينة تبحر في عباب البحر، وفي مشهد انفرادي آخر، كانت الراقصة، كأنها تمتطي حصانا، في لحظة ما كأنها تحلق في الفضاء، وبالكاد تلامس الأرض. مفاجآت غير متوقعة في معظم أوقات العرض.

على مدار الساعة يستمر الرقص من دون توقف، أجساد تتكسر، تتلوى، ترتعش، تهتز، تصرخ من دون صوت، لا يعرفون السكون، ولا التعب، كما نرى في بعض المشاهد، حين تفقد الأرض جاذبيتها، ويبقى الجسد معلقا في الهواء، طاقة خلاقة في جسد متدرب جبار. قصص تروى من خلال جسد مملوء بالحب والعذوبة. كأنه حلم، الجمال والحلم يمشيان ويطيران بنا في فضاء ملون. راقصون بملابس ملونة، زاهية، لن يكرروا رقصاتهم، يفاجئوننا دائما، برقصات جديدة، وموضوعات متنوعة، إنهم يبتكرون، يرقصون حد الهوس، أو ربما التصوف، أو الوجد الصوفي. يتحدون يتحولون إلى كتلة واحدة، يقدمون رقصاتهم الانفرادية حينا والجماعية حينا آخر.

مرة يأتي الرقص هادئا، ومرة مجنونا هائجا، الاختلافات لا نهاية لها، امرأة ترتدي فستانا أحمر، تستلقي على الأرض، ترتفع إلى الأعلى، ثم تسقط، تتساقط منها حبات العرق، كأنه المطر الخفيف، على نحو متكرر، يمضي الوقت بنا من دون أن نشعر به، تتحول القاعة إلى سرب طيور راقصة، زاهية الألوان، يحلقون عاليا، ويلوحون لنا، في الحلم يأخذوننا معهم في رحلتهم الراقصة.

جاء العرض ضمن مهرجان (الرقص على الحافة - الشرق الأوسط) في أمستردام، وقدم على مسرح، (براكه خرونت)، وكان هذا العرض افتتاح المهرجان الذي يقام سنويا في مدينة أمستردام وتشارك فيه فرق عديدة من بلدان الشرق الأوسط.



من وول ستريت إلى مؤسسات الدولة والمجتمع

احتيال الحلم الأمريكي

ليس جديدا أن يكون موضوع التطهر من الخطايا الأمريكية التي ارتكبت في فترات ماضية، وكشف الأقنعة التي أحاطت بهذه الخطايا أحد تيارات سينما هوليوود، كمحاولة من بعض مبدعي الفن السابع لإعادة قراءة تاريخ ومواقف أصابها الزيف والعوار. ولكن الجديد أن تشكل مثل هذه الأفلام أغلبية قائمة أفضل أفلام العام 2013 في كل المحافل الفنية الأمريكية، التي ضمت «الاحتيال الأمريكي، ذئب وول ستريت، 12 سنة عبودية، بلو جاسمين، دالاس بايرز كلوب، جاتسبي العظيم و...».
واللافت للنظر أن كل هذه الأعمال لم تعتمد على مجرد الخيال أو وجهات النظر، بل على كتب صدرت عن وقائع محددة، وهو ما يكشف عمق الكابوس الاجتماعي الكامن وراء الحلم الأمريكي.

منى خليل
ناقدة - مصر



فيلم «12 سنة في العبودية»

ولعل بداية الحديث عن هذه الظاهرة، إذا التزمنا مسارا تاريخيا يكون فيلم 12 years a slave «12 سنة عبودية».
يستند سيناريو الفيلم للكاتب السينمائي جون ريدلي إلى سيرة ذاتية تحمل الاسم نفسه لسولومون نورثوب نشرت في العام 1853. وتبدأ أحداث الفيلم في العام 1841، حيث يعيش سولومون (الممثل شيويتيل إيجيوفور) مع زوجته (كيلسي سكوت) وطفليهما حياة هادئة مستقرة، يكسب قوته من عزف الكمان، لكن سرعان ما تتبدل الأحوال. يلتقي رجلين ادعيا أنهما فنانان في السيرك سمعا عن براعة عزفه، يعرضان عليه الاشتراك في جولة موسيقية مع سيرك متنقل مقابل أجر مغر. وبعد قضاء إحدى الليالي معهما في مدينة واشنطن، يخدرانه؛ ليستفيق في اليوم التالي على نفسه مقيدا بالسلاسل في قبو، ويكتشف أنهما نصابان اختطفاه وباعاه لأحد تجّار الرقيق!
السماسرة أطلقوا عليه اسم بلات الذي يملكون وثائق عبوديته، غير عابئين بشكاواه ومعارضته، بينما راح من وقعوا في الأسر قبله ينصحونه بالكف عن الشكوى وإزعاج «أسياده»؛ لأن محاولاته لن تفيد، بل ستجلب عليه المصائب. كما ينصحونه بادعاء الجهل وإنكار إجادته القراءة والكتابة، حتى لا يشنق، فسادته يريدونه فارغ العقل يسهل ترويضه وضمان طاعته العمياء.
أرغموه في النهاية على الادعاء بأنه عبد هارب من جورجيا. ثم قاما بتهريبه إلى الجنوب الأمريكي حيث ازدهرت العبودية، ليباع إلى صاحب مزرعة يدعى وليام فورد (بينيديكت كمبرباتش). وعنده يلقى سولومون، كعبد، معاملة معتدلة نسبيا، ذلك أن حسه العالي بالحرية جعله يتعامل مع سيده بندية وذكاء خلافا لبقية العبيد، كما أنه اهتم بتصميم ممر مائي لتسريع نقل منتجات المزرعة عن طريق النهر، والتوفير في التكاليف، مما دفع سيده إلى الثقة به وحمايته من انتقام مساعده حين هدده بالقتل، بل ورحب باهتماماته الموسيقية واشترى له كمانا، غير أن النجاح الذي يحققه سولومون يثير حفيظة المشرف على المزرعة جون تيبيتس (بول دانو)، فيشتبك معه في مشاجرات متواصلة، لتتدنى حالته الصحية والعقلية، ويقرر السيد بيعه ليحل في النهاية بمزرعة سيئة السمعة، يملكها الفاجر إدوين إيبس (مايكل فاسبندر) الذي يعامل العبيد بشراسة، ويشتهر بجبروته وقدرته على كسر أي متمرد.
وفضلا عن التنكيل الشخصي فقد كان بين العبيد في المزرعة العبدة باتسي (لوبيتا نيونجو) التي تتفوق على الآخرين في قطف القطن، ويستغلها صاحب المزرعة جسديا على نحو سادي... يفرط في عشقها، ويتلذذ بإهانتها وتعذيبها في الوقت نفسه. يتعاطف سولومون مع الشابة بدافع الشفقة، فما يكون من سيده إلا أن يأمره بجلدها بقسوة، فيفعل وهو في شدة الألم والإحساس بالذنب، في محنة القهر المركبة التي يعيشها.
وذات يوم خلال عامه الثاني عشر في أوديسا العبودية، وكما يحدث في النهايات السعيدة عادة، يأتي النجار الكندي باس (براد بيت الذي ظهر في ثلاث لقطات فقط، بهدف دعم الفيلم فهو شريك في إنتاجه)، وهو رجل متدين من دعاة إلغاء الرق،

إلى قصر السيد الأبيض، ليخوض حوارا عميقا يظهر فلسفة الفيلم الذي يفند الذرائع والحجج التي تبرر العبودية، ويؤكد أنها مرفوضة أخلاقيا ودينيا، فالعبيد بشر لا تجوز عليهم الملكية الخاصة، كما ترى «ديانة العالم الجديد». المهم أن النجار، المناهض لفكرة العبودية يتعاطف مع محنة سولومون ويساعده على الاتصال بذويه، ليخفوا لنجدته وبحوزتهم أوراق حريته. ويفاجأ صاحبنا وهو يعمل في الحقل بزيارة من أمين الشرطة لاستجوابه عن ماضيه، قبل قرار إطلاق سراحه، بعد قضاء 12 سنة في العبودية، ليستعيد اسمه وهويته ويعود إلى أسرته، فيجد ابنه الرضيع شابا، وابنته تقف إلى جوار رجل يحمل رضيعا، يتبين أنه زوجها يحمل ابنهما، الذي أسمياه على اسمه سولومون، فيعتذر، في مشهد ختامي مؤثر، عن طول الغياب.

ما يميز الفيلم هو استناده إلى قصة حقيقية لرجل أسود حاول أن يحتفظ بمعاني الإنسانية في حقبة مظلمة، ذلك أن كتاب سولومون يحتوي على الشهادة الخطية الوحيدة لرجل أسود حرّ، أعيد اختطافه. فهو ليس عبدا عاديا من ضمن أحد عشر مليون شخص تم تداولهم في سوق النخاسة. إنه رجل ذاق الحرية ومارسها، رجل متعلم ذكي، وعازف كمان معترف به ومعروف.

والسيناريو الشديد الإخلاص الذي اقتبسه جون ريدلي من السيرة الذاتية أتاح للمخرج البريطاني ستيف ماكوين، بحسه الفني الكبير، مساحات من الغموض تخص انتقال سولومون من الحرية إلى العبودية، للكشف عن صعوبة التجربة، بالذات لمن عاش الحرية، وليقدم لنا سفرا سينمائيا يكشف العديد من التفاصيل النفسية والذهنية والإنسانية، وسط أقسى درجات الألم والقدرة على المواجهة، في محاولة البقاء على قيد الحياة.

لكن قيمة الفيلم لا تتعلق فقط بأنه مأخوذ عن قصة إنسانية حقيقية، فجمالياته تكمن في متانة سيناريو ريدلي الذي وثق الفترة التي تدور فيها الأحداث، واستطاع أن ينقل ثقافة المكان ضمن فضاء يعكس صورة «العالم الجديد». كما احتوى السيناريو على مشاهد قاسية ومؤلمة، تنطوي على تفاصيل تحبس الأنفاس وتثير زوابع السخط وبراكين النقمة، مثل مشهد الأم التي انهارت عندما رفض السمسار بيع طفليها معها، وإصراره برغم توسلاتها على بيع طفلها لسيد آخر، والاحتفاظ بطفلتها التي لا تتجاوز السنوات الست لبيعها لاحقا في سوق البغاء. ومشهد تعليق سولومون بحبل، وهو يجاهد في الوقوف على أطراف أصابعه، حتى لا يقبض الحبل الملفوف حول عنقه روحه، والعبيد الآخرون كل منهم لاه في مأساته، كأن الأمر لا يعنيه. فضلا على مشهد اغتصاب العبدة باتسي.

كما تتجلى جماليات الفيلم في الطريقة التي عرض بها ماكوين عدم إنسانية تلك الرحلة وقسوتها. لقد حرص على تصوير كل المشاهد الخارجية في مزرعة تبعد أميالا قليلة عن المزرعة التي أمضى فيها سولومون عبوديته، في محاولة إحياء إشارات توقظ لدى فريقه السخط، إزاء حقبة سوداء في تاريخ بلد يتفاخر بوقوف تمثال الحرية على بابه. وروى ماكوين الحكاية المؤسية عبر سرد تقليدي، يدين بهدوء ويحتج من دون ضجيج، فيه من التناغم والانسجام ما يجعله ملحمة درامية تحفل بالصور واللقطات والمشاهد التي تظهر جلافة الأسياد البيض. وإلى جوار الوحشية والاغتصاب والاستباحة ومشاهد التعذيب التي يتناثر فيها لحم العبيد من كثرة الضرب بالسياط، يحوي الفيلم مسارا شاعريا يعمق الجروح، عبر مشاهد تظهر سحر الريف الأميركي: حقول القطن البيضاء، والأشجار الخضراء الوارفة والدروب الظليلة والليالي الوديعة، تتآلف أمام الكاميرا التي تتحرك ببطء، متنقلة بين مشاهد بانورامية واسعة ترصد المروج النضرة، في تبادل مع لقطات مقرّبة تظهر الأنامل الخشنة تمتد إلى لوزات القطن، أو الظهور الدامية التي ألهبتها السياط، أو العيون الدامعة التي ترقب خلاصا مستحيلا.

كما تتألق جماليات الفيلم عبر تآلف الموسيقى التصويرية مع براعة التصوير وحركة الكاميرا، فضلا على المونتاج المحكم، والأداء البارع للممثلين.

عرض مستمر

لعل الفيلم التالي الأجدر بالتناول لإلحاح موضوعه، هو The Wolf of Wall Street «ذئب وول ستريت».

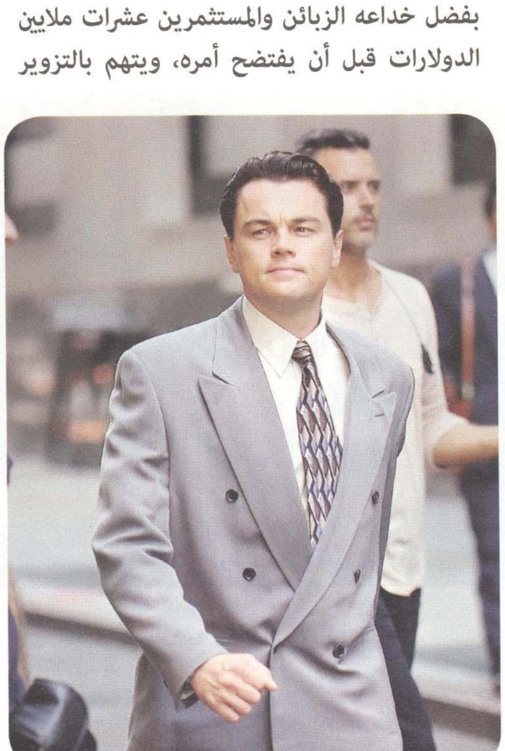
وكعادة سكورسيزي في أفلامه - الفاضحة للحلم الأمريكي - لجأ إلى سيرة ذاتية حقيقية صدرت في العام 2008، كتبها الملياردير النصاب جوردان بلفورت، عن قصة صعوده من خلفية متواضعة إلى سمسار ثري يعيش حياة البذخ والرفاهية، وانحداره إلى عالم المخدرات والجريمة والفساد والاحتيال والتهريب، وسنوات حياته المذهلة التي أسس خلالها شركة للمتاجرة بالأسهم، راكمت بفضل خداعه الزبائن والمستثمرين عشرات ملايين الدولارات قبل أن يفتضح أمره، ويتهم بالتزوير وغسل الأموال ويسجن، ليخرج «خبيرا مستشارا» يكتب سيرته، ليس كعبرة، بل وربما كدرس في النجاح!

وعلى الرغم من أن بلفورت يورد في سيرته ما لا يخطر على البال من مفارقات، تمثّل طريقته في العيش وفهمه العاهر للحياة، فقد حافظ سكورسيزي، مع كاتب السيناريو تيرنس ونتر، على هذه السيرة وموضوعها ونهايتها، في شكلها الخطي - وإن طعمها بفلاشباكات حقيقية ودالة هنا وهناك - بل وذهب مخرجنا الكبير إلى الحد الأقصى في مشاهد الفسق والمُجون والانفلات، باعتبارها ضرورة لاكتمال تجسيد الشخصية الحقيقية.

يبدأ الفيلم بإعلان تلفزيوني عن شركة «ستراتون أوكمونت»، مبينا طبيعة وسطاء وول ستريت، واصفا إياهم بأنهم ثيران أو أسود، مع مشهد أسد يتجول في واحد من طوابق الشركة. ثم تطالعنا مجموعة من السماسرة يلعبون بأناس صغار غطت عيونهم علامة الدولار. بلفورت (ليوناردو دي كابريو) يقدم نفسه بين اللاعبين على أنه ابن اثنين من المحاسبين الذين يعيشون في باي سايد كوينز. بعد ذلك نتابع سيرة صعوده من البدايات. شاب يلتحق بالعمل سمسارا في إحدى شركات وول ستريت، يحصل على درسه الأول من إدوارد هانا (ماثيو ماكونهي)، السمسار المخضرم، الذي يكشف له سر أسرار البورصة، أو ضرورة الاستيلاء على أموال الزبائن كشرط أول للنجاح. كاشفا أن المسألة تعتمد على استغلال شراهة العميل للربح، وألا يتوقف مثل هذا العميل أبدا عن الشراء، وإن تمثل الربح الحقيقي في عمولة السمسار. هانا يعيش في عالم وهمي من تعاطي المخدرات والفحولة الجنسية، ويمضي بلفورت على طريقه بالطبع.

التحق بلفورت ببورصة وول ستريت خلال ثمانينيات القرن الماضي أيام الرئيس رونالد ريجان، ونجح في اجتياز مختلف الاختبارات ليصبح سمسارا في السوق، التي تعتبر عصب الاقتصاد الأمريكي وبارومتر الاقتصاد العالمي، لما تعطيه من مؤشرات مهمة تبنى عليها القرارات والسياسات. لكن بعد البداية المبشرة، يأتي الاثنين الأسود (19 أكتوبر 1987) لتنخفض قيمة مؤشر داو جونز بما يناهز 23% في يوم واحد، وتنهار سوق الأوراق المالية بعد طوفان من عمليات البيع، ويتم إغلاق الشركة التي يعمل فيها بلفورت، ليجد نفسه عاطلا. فيعمل سمسارا يروج أسهما رخيصة، ويحصل على نصف عمولة ما يشتريه العميل.

ويتحول معتمدا على خبرته ومواهبه وقدراته في الإلحاح وإقناع العملاء إلى متحايل، يتفنن في سلب الناس أموالهم ومدخراتهم، مستهدفا الباحثين عن الثراء السريع، ممن يملكون كثيرا من المال وحسن النية والقليل من الحذر والذكاء، ليسهل أن تنطلي



دي كابريو بطل فيلم «ذئب وول ستريت»

عليهم حيله وأحابيله. وسرعان ما ينبهر زملاؤه بقدراته، ليؤسس شركته (ستراتون أوكمونت) في وول ستريت، من فريق من «المحتالين»، منهم دوني آزوف (جونه هيل) الذي كان يعمل في بيع الأثاث، ويلهمهم ارتكاب العديد من الجرائم التي يكسبون من ورائها عشرات ملايين الدولارات.

تحقق الشركة نجاحا مذهلا، وتتحول ساحة العمل فيها إلى جنون مطلق. رقص وغناء ومخدرات وفاتنات. ما يشبه المسرح الاستعراضي المخصص «لعروض» بطل واحد هو جوردان بلفورت. ويسهم الإعلام في ترويج الأسطورة، إذ تتهم مجلة «فوربس» بلفورت بأنه «ذئب وول ستريت» الذي يحاول محاكاة روبين هود. لكن المهارشة تؤدي إلى نتائج عكسية، فالكل يريد شراء أسهم البورصة عبر شركته التي يصفها هو نفسه بأنها أمريكا.

لكن سرعان ما تفوح رائحة الفساد لتصل إلى المباحث الفدرالية، بينما يتطور الحلم إلى تهريب ملايين الدولارات إلى بنوك سويسرا. ويتمكن العميل السري باتريك دنهام (كيل شاندلر)، الذي يتولى التحقيق في الأنشطة المشبوهة التي يمارسها بلفورت، من إحكام الحصار عليه، وأن يوقع به في نهاية المطاف، ويساومه للإيقاع بشركائه، حيث يقدمون إلى العدالة، ليسقط الحلم الأمريكي المشوه في الثراء العاهر السهل.

وعندما يخرج بلفورت من محبسه يحل ضيفا على برنامج للتوك شو، يحدث الجمهور عن طريقة بيع أحد الأقلام، ليطالعنا جمهور البرنامج مبهورا مندهشا في اللقطة الأخيرة، وكأن سكورسيزي يلقي الكرة في ملعبنا نحن متسائلا: «هل ستشجعون على أن يظل العرض مستمرا؟».

سحر سكورسيزي

هكذا يعود المخرج مارتن سكورسيزي، أكبر وأشهر المخرجين الأمريكيين المعاصرين والحائز جائزة الأوسكار، يعود إلى موضوعاته «الفاضحة للحلم الأمريكي»، جامعا بين أنواع أفلام السيرة الذاتية والجريمة والدراما والكوميديا السوداء، في خامس لقاء له مع بطله النجم السينمائي ليوناردو دي كابريو. غير أننا هذه المرة أمام حالة فساد أكثر جماعية - مقارنة بمعالجات سكورسيزي السابقة - ليس فقط لأن صاحب الشركة ورفاقه يعتمدون العهر والتغييب الجماعي عملا، بل لأن الحالة التي يرويها لم تعد استثنائية، وذلك فضلا عن تعمد الفيلم تقنيا - عن طريق بطله - الحديث حديثا مباشرا لجمهور مزدوج، هو الجمهور داخله والجمهور الذي يتفرج عليه، أي إلينا جميعا.

وهكذا يصل سكورسيزي ما كان يبدو أنه انقطع من أفلامه، التي تشاكس الحلم الأمريكي وتقدم شخصيات غالبا ما تتأرجح بين المال والخطيئة والتوبة والمخدرات وضروب الانحلال الأخرى، بل يبدو كأنه يؤكد ويعصرن ما قاله سابقا. وعلى الرغم مما ذكرناه من أنه حافظ مع كاتب السيناريو على السيرة وموضوعها ونهاياتها، طلع الفيلم من بين يديه «سكورسيزيا» خالصا. وهكذا أثبت أكبر سينمائي أميركي حيّ أنه أكثر شبابا وحيوية مما كان عليه في أي من أفلامه السابقة. إذ نجد أنفسنا أمام ما يقرب من ثلاث ساعات من الجنون والحيوية والحركة والمغيبات والداعرات والخيانات والنجاح المالي والصفقات والمطاردات البوليسية. ويبدو كأنه أراد أن يقدم وصيته، أو خلاصة ما سبق أن قدمه في العدد الأكبر من أفلامه.

وفيلم «ذئب وول ستريت» رسالة أخلاقية عن الأثر السلبي لحب المال على حياة الناس، وما قد يشتمل عليه من جشع وغرور. وهو يقدّم دراسة واقعية لسلوك وثقافة واقع بعينه، كاشفا كيف قاد طمع بطله إلى عالم الفساد والاحتيال، طارحا أسئلة أخلاقية تكشف بعض أسباب الأزمة الاقتصادية التي يشهدها عالمنا مع الولايات المتحدة. كما يؤكد - الفيلم - قدرة النظام، وعيونه الساهرة (الشرطة والقضاء وربما الصحافة)، على تصحيح الخطأ، وتعديل المسار، وعقاب المنحرفين. وقد عالجت أفلاما عديدة الموضوع، على ضوء انهيار أسواق الأسهم والأزمات الاقتصادية، ولكن ما بدا لدى الآخرين فعل إدانة أيديولوجية، تحول عند سكورسيزي، كالعادة، إلى التباس أخلاقي، كأنما يقول، كعادته: غايتي الأولى والأخيرة أن أقدم عملا سينمائيا جديدا وطريفا وأخاذا من واقعنا الحقيقي، أما الذين يريدون وعظا ودروسا فعليهم بالكنائس والمدارس!

احتيال أمريكي

وليت مصائب «المال السهل» في «الحلم الأمريكي» تقف عند دوائر وول ستريت، لأنها كثيرا ما تسرح إلى دوائر السلطة، الأمر الذي يكشفه لنا فيلم من أفلام القمة هو «احتيال أمريكي» **American Hustle**. وهو مأخوذ عن قصة حقيقية من ملفات العمليات السرية لمكتب التحقيقات الفدرالية تدور حول فضيحة «أبسكام»، وهو اسم العملية البوليسية السرية التي طالت عددا من أعضاء مجلس النواب الأمريكي (الكونجرس) في أواخر سبعينيات وأوائل ثمانينيات القرن الماضي، وهي من أكثر الفضائح التي أثارت جدلا واسعا في أوساط مجتمع الولايات المتحدة، وأصابته بصدمة كبيرة. وبرغم أن الدراما تفرض متطلباتها إلا أن الوقائع جاءت متطابقة تقريبا إلا من تغييرات طفيفة في الأسماء والأماكن، تروي قصة محتال أمريكي وشريكته يعملان مع الشرطة الفدرالية للإيقاع بمجرمين وسياسيين محتالين بينهم عمدة كامديت بولاية نيوجيرسي.

فنحن في الفيلم نرى كارمن بوليتو عمدة كامديت (جرمي رنر) الذي يتاجر بأحلام العمال، عبر بناء مشاريع يحقق من ورائها مكاسب كبيرة غير مشروعة، كما كشف كل من النصاب المحترف والمبدع في سرقة الأموال وتزييف اللوحات إرفينج روزينفيلد (كريستيان بيل)، الذي يضطر هو وعشيقته وشريكته في النصب والاحتيال، البريطانية سيدني بروسير (أمي آدمز)، للعمل مع العميل الفدرالي ريتشي ديماسو (برادلي كوبر) سرا، مقابل طمس جرائمهما، إذ يتم الدفع بهما دون رحمة إلى مجتمع ولاية نيوجيرسي، حيث رجال السلطة والمافيا الذين يختلط لديهم الترف الزائف بالخديعة والقتل بدم بارد، وذلك عن طريق إنشاء شركة وهمية، يقودها أحد رجال المباحث، منتحلا لشخصية ثري عربي، يدعو المسؤولين إلى اجتماعات تصور بكاميرات سرية، حيث يعرض عليهم رشوة مالية مقابل خدمات سياسية مؤثرة، مثل طلبات اللجوء السياسي وغسل الأموال، وينجح بالفعل في الإيقاع بمجرمين ومحتالين وسياسيين وتقديمهم للعدالة، من أبرزهم السياسي البارز الواهم الحالم كارمن بوليتو عمدة كامديت في ولاية نيوجيرسي، الذي يقع بين مطرقة الاحتيال وسندان مكتب التحقيقات الفدرالي، مع ستة من أعضاء الكونجرس.

والفيلم هو أحدث أعمال المخرج العالمي ديفيد أو راسل الذي شارك في كتابة السيناريو أيضا مع إيريك سينجر. وجاء إيقاع الفيلم المثير والجريء سريعا ومدهشا ومملوءا بالمفاجآت، كما غلب على حواره الطابع الكوميدي، لكنها الكوميديا النابعة من مفارقات العلاقات



مشهد من فيلم «احتلال أمريكي»



كيت بلانش في فيلم الياسمين الأزرق

غير السوية، سواء بين ضابط العملية الطموح ورئيسه التقليدي غير الواثق من الإيقاع بالكبار، أو مفارقات علاقة النصاب بزوجته الغيور البائسة، كما أن السيناريو أجاد تضفير المواقف المتشابكة في سرد القصة التي مازالت عالقة في أذهان الجيل الحالي من الأمريكيين، فعمليات النصب لا تتوقف ودائما ما يكون وراءها سياسيون.

الفيلم الجديد يقوم ببطولته مجموعة من نجوم السينما العالمية، وأغلبهم عملوا من قبل مع ديفيد أو راسل، كما يشاركهم النجم الكبير روبرت دي نيرو. والواقع أن أداءهم الراقي أعطى الثقل الحقيقي للعمل بنهج تمثيلي ممزوج بصور واقعية ساحرة تنبض بالمفاجآت من مشهد إلى آخر.

لقد نجح فيلم «الاحتيال الأمريكي» في إثارة حالة من الجدل، ليس فقط بطرحه من جديد فضيحة كبرى لأصحاب النفوذ السياسي في المجتمع الأمريكي، ولكن أيضا لبراعة سرده الفني والذكي للقصة، وإبداع مخرجة وكاتبه وأبطاله في الصورة التي ظهر عليها العمل رغم تعدد خيوطه.

شهادة فيتزجيرالد الشخصية جاتسبي العظيم

ولعل من المناسب الإشارة في سياق عرضنا لأهم أفلام 2013 هنا إلى «جاتسبي العظيم»، المأخوذ عن مأثرة الروائي الأمريكي العظيم سكوت فيتزجيرالد، التي تحمل شهادة الكاتب الكبير الشخصية عن الحلم الأمريكي، وتجمع إلى صدق وحرارة التجربة الواقعية الباع الفكري لكاتب في حجمه.

فعلى الرغم من أن العمل يبدو كأنه قصة ثري أمريكي عاش في بدايات القرن الماضي تربطه علاقة غرام صاخبة تتحول شيئا فشيئا إلى مأساة، بالذات كما يرويها (القصة) نك كاراواي. فالحكاية ليست محض حكاية غرام، ولا حتى قصة كد ومثابرة شاب معوز، لكنها طموح مغامر يحمل في داخله إمكانات واعدة، يفشل في الزواج من فاتنته الموسرة فيسعى إلى أن يصيب حظا فاحشا من الثراء، في نيويورك في العام 1922، حيث التحلل الأخلاقي وانتشار ملوك التهريب وظهور أغنياء كما بدا من العدم، حتى ينال فاتنته في نهاية المطاف.

إن أحدا لم يدر حقيقة جاتسبي ذلك الشاب صاحب القصر المنيف في إحدى ضواحي نيويورك الراقية على ضفة الخليج. فمن قائل إنه جاسوس ألماني، إلى زاعم أنه مهرب خمور استفاد من فترة تحريمها فراكم ثروة خيالية، إلى مروج شائعة بأنه مجرم وقاتل... لكن جميع الخائضين في سيرته أجمعوا على مراوغة شخصيته وتبذيره الأسطوري، وبشكل سفيه.

إن قصة سكوت فيتزجيرالد شديدة الثراء، وجذورها ضاربة في نواميس التحول الاجتماعي، وفي فكرة الحلم الأمريكي، في إطار جامع لطبقات مختلفة، مع ترك الكثير لخيال القارئ في استيعاب المآسي التي انتهت بها.

ويقفز بالرواية إلى ذرا خاصة أنها تعطي في تضاعيفها إلماعات عن أحداث شخصية في حياة كاتبها، فمن سمات أسلوب فيتزجيرالد إسقاط كثير من التجربة الشخصية والسيرة الذاتية في أعماله، وهذه مسألة جدلية قديمة قدم الإبداع، تسمو بواقعية وقيمة العمل الفني كثيرا.

إن «جاتسبي العظيم» أشبه ما تكون بقصة اعترافية لحياة فيتزجيرالد مع زوجته زيلدا، فهو كالراوي نك كاراوايه من ولاية مينسوتا... شاب مثقف دائم التفكير يدرس في إحدى أعرق الجامعات الأمريكية (نك يدرس في جامعة ييل وينتقل بعد الحرب العالمية إلى مدينة نيويورك).

ويشترك الشاب فيتزجيرالد مع بطل الرواية جاتسبي في أنه يعبد الثروة، ليقدمها ذبيحة تحت قدمي شابة ظالمة الحسن، شغف بها حبا في أثناء أدائه الخدمة العسكرية في الجنوب. المؤلف والبطل يأتيان من خلفية اجتماعية متواضعة، لكنهما ينجحان في مسيرتهما العملية في سن مبكرة نسبيا. وكما عاد فيتزجيرالد من نيويورك بعد رواج روايته الأولى للزواج من زيلدا التي كانت قد رفضته لفقره، يعود جاتسبي وقد وصل إلى غاية الثراء، بعد ضنك العيش وتباريح الشوق في جبهة الحرب، ليبحث عن ديزي التي كانت قد تزوجت من ثري متعجرف متعصب.

كحال جاتسبي، قدس فيتزجيرالد الأثرياء بعد أن وجد نفسه يعيش في الشرق (الساحل الشرقي للولايات المتحدة الأمريكية) في بيئة تميزها نزعات مادية لا ضوابط لها، لكنه أنس في ثنايا تألق عصر الجاز خواء أخلاقيا ولامبالاة قاتلة، مما لاقى هوى في نفسه، بما توافر من استعداد وظروف لمثل هذا الغياب الأخلاقي.

المهم أن الحكاية المأساوية تنتهي وتبقى تأملات الراوي نك كاراوايه في ذلك المساء الأخير على ساحل وست إيج، وهو يحدق من الشاطئ إلى قصر جاتسبي المهجور الذي كان يعج يوما بالرقص والخمر والغناء والموسيقى والبذخ والنساء والأصدقاء... تبقى تأملاته بمنزلة مرثاة مهيبة لحلم شرس قاتل.

الياسمين الأزرق

اعتبارات المساحة تجعلنا نشير سريعا إلى فيلمين لا يمكن تجاهلهما ونحن نتحدث عن أفلام القمة التي تتحدث عن احتيال الحلم الأمريكي. الأول هو فيلم وودي ألن «الياسمين الأزرق» فهو مأخوذ عن مسرحية الكاتب الأمريكي الشهير تنيسي ويليامز «عربة اسمها اللذة»، وجاسمين التي أدت دورها الممثلة كيت بلانشيت تعيش على حافة الجنون، بعد أن اضطرت إلى التخلي عن حياة الرفاهية في نيويورك، والانتقال للعيش مع أختها في حياة متواضعة في سان فرانسيسكو، بعد خلاف مع زوجها الذي كون ثروته من الاحتيال، والذي يسجن ويفقد ثروته إثر هذا الخلاف. وقد رشحت كيت بلانشيت لجائزة أفضل ممثلة في فيلم درامي عن دورها في الفيلم في أكثر من محفل سينمائي، وفازت بالجائزة فعلا في بعضها، بعد منافسة مع الممثلة القديرة جودي دينش (عن «فيلومينا»)، وساندرا بولوك (عن «جاذبية») وإيما تومسون (عن «إنقاذ السيد بانكس»)، وكيت وينسلت (عن «يوم العمال»).

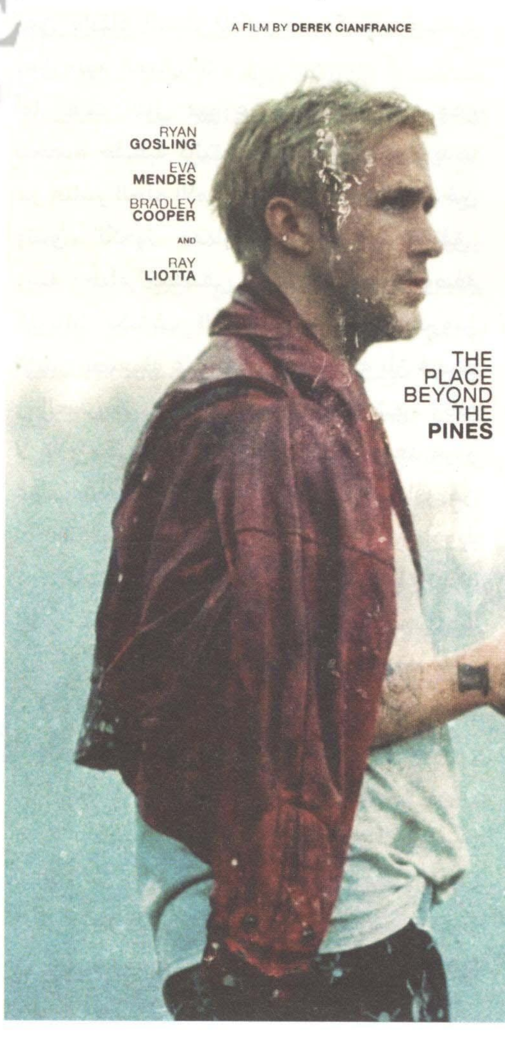
أما الفيلم الثاني فهو عن رون وودورف، وهو شخصية حقيقية كانت تعيش بما في متناول يدها من عناصر الحلم الأمريكي. من إدمان على التدخين وتناول الكحول وممارسة الجنس كيفما اتفق. وعند دخوله المستشفى نتيجة إصابة عمل بوصفه كهربائيا يكتشف الأطباء أنه مصاب بفيروس الإيدز. يطلعونه على الأمر ويصارحونه بأن فرصته في العيش ضئيلة، وأنه سيموت خلال شهر، وبأنه لا علاج مقر لمرضه حتى تاريخه. ليبدأ بعد مرور غضب الصدمة في قراءة كل ما هو متوافر من أبحاث حول الإيدز، حتى يتمكن من تأمين أدوية تجريبية، يروجها طبيب أمريكي في المكسيك - بعد أن ساهمت احتكارات الدواء في سحب رخصة عمله في الولايات المتحدة - مما قاد إلى إنقاذ حياة الرجل وحياة العديد ممن يعانون من المرض، بعد أن تحول إلى ناشط للدفاع عن المصابين بالإيدز. وفي عدد من المحافل السينمائية حصل الممثل ماثيو ماكونهي على جائزة أفضل ممثل في فيلم درامي عن دوره كمصاب بالإيدز. وحصل الممثل جاريد ليتو على جائزة أفضل ممثل مساعد عن دوره في الفيلم ذاته، وهي شخصية متحول جنسيا يصاب بمرض الإيدز.

قدم خلاله المخرج ديريك سيانفرانس شخصيات تهرب إلى مصائرها

لوعة الحياة في فيلم «مكان وراء الصنوبر»

ثمة أعمال في تاريخ السينما العالمية ترتقي إلى سوية الروائع أو ما يدانيها بسبب تضمنها سمات محددة. وعلى الأرجح أكثر تلك السمات وضوحا تتمثل في أنها تعرض لمصائر شخصيات غالبا ما تعيش على هوامش الحياة أو تسكن أطراف المدنية. فشخصيات كهذه هي الأكثر هشاشة في النسيج البشري والأعمق تلوثا في حمأة الدنيا، وغالبا ما تنتهي تحت وطأة ظروف لا سلطان لها عليها إلى الارتجاف على تخوم الحضارة والأخلاق. ومصائر تلك الشخصيات شائق ومأساوي في الوقت عينه وربما كان ذلك بسبب انفلات مصائرها من أيديها، والمفاجآت المتخمة بها حيواتها إلى الدرجة التي تستعصي فيها أحيانا على الفهم السوي.

منصور مبارك
ناقد - الكويت



في سياق كهذا يرسم فيلم «مكان وراء الصنوبر» أحداثه بتكثيف شديد وتشويق أخاذ، قاذفا بالمشاهد إلى لجة سردية سينمائية عالية المستوى ونمطية في الوقت نفسه، غير أن انقلابات الأحداث توهن تلك النمطية، جاعلة من التوقع والتشوف زاد المشاهد في مواكبة أحداث الفيلم. يشتق الفيلم عنوانه من ترجمة لكلمة شنكتادي Schenectady التي تعني بلغة الهنود الحمر "سكان أمريكا الأصليين" اسم مدينة نيويورك التي تقع فيها أحداث الفيلم. وعنوان الفيلم في تضمنه لكلمة «وراء» يحيلنا إلى ضرب من المجهول أو إلى عالم هيولي لم يستقر ولم يأخذ شكله الواضح.

وسبق لمخرج الفيلم ديريك سيانفرانس أن قدم عرضا جذابا لحياة أشخاص كهؤلاء في سردية تحفل بالتشابك وتنزاح سياقاتها على فترات زمنية مختلفة في قصة الحب المأساوية في فيلم «بلو فالنتاين». وينهض الفيلم شاهدا على براعة سيانفرانس في التعامل مع سردية تتقاطع فيها مصائر شخصيات معذبة وقلقة، تقبض السردية على مراحل متباينة من حيواتها. ويعاود سيانفرانس الكرة في فيلم «المكان وراء الصنوبر» وإن لم يكن في ذلك الوضوح الباهر الذي تضمنه فيلمه الأول، لكن في «المكان وراء الصنوبر» تأخذ السردية المتشابكة صيغة أكثر تعقيدا وتطورا إن جاز لنا التعبير. وربما سيلاحظ المشاهد أن فيلم سيانفرانس الأول كان أشد إحكاما في تقنياته السردية، لكن فيلمه الآخر يلوح أكثر طموحا، وغني بعناصر التجريب التي تقدم لمفاصل الفيلم معنى وعمقا.

وبعد فيلمهما «بلو فالنتاين» يستعين سيانفرانس مرة أخرى بالممثل ريان غوسلينغ حيث يعهد إليه بأداء شخصية لوك غلانتون، شاب حائر ينتمي الى الطبقة الدنيا، ويطلب الرزق على حواف الموت. فيظهر في بداية الفيلم كما لو أنه مغيب ينتمي إلى المجهول، فمن خلال لقطة طويلة نراه يتنفس في العتم، وتنتقل الكاميرا بعد ذاك إلى جسده المغطى بالوشم، ونراه يلهو بسكين وسط كرنفال، وتلك مؤشرات تقدمه لنا بصورة صاعقة. في لقطة طويلة مؤثرة وتطوي معاني رمزية، يقود لوك دراجته النارية داخل قفص فولاذي ضخم مع رجلين آخرين هويتهما غامضة، ويشرعان في تقديم عرضهم في التسابق والتقاطع بسرعة، وتتراءى لنا القفص الفولاذية كأنها نواة الفيلم ومعماره باحتوائها على شخصيات تسير على نحو متشابك وتترابط أقدارها على نحو وثيق ببعضها البعض.

يتبدى الكرنفال وأجواؤه كأنه متن الحياة الذي يضم بشرا لديهم فسحة من الوقت وقدرة على التمتع بالحياة، أما بالنسبة الى اللوك فإنه رقص على شفير الهاوية، وليس أكثر من فضاء عابر

مؤقت، ذلك أن لوك يبصر متن الحياة متجسدا برومينا (إيفا منديز) حبيبته ومبتغاه التي أنجبت له صبيا، فيقرر أن يعتزل المخاطر وهامش الحياة لينتقل إلى العيش في متنها. ومع تنامي أحداث الفيلم سنجد مضمونه الأخلاقي يأخذ في التبلور أوعلى نحو دقيق يتكشف رصده لانهيار المنظومة الأخلاقية وتفسخها. إذ يسعى لوك جاهدا كي يقيم حياة ثابتة له ولعائلته الصغيرة في متن الحياة، لكن رياح الدنيا تهب عكس ما تشتهي سفائن رغباته، حينئذ يتبدى الجانب المظلم من شخصيته، والذي يعبر عنه الجنوح المجنون لمخاطرة من الواضح انها ستفجر حياته وعائلته إلى شظايا لن يكتب لها الالتئام مرة أخرى. وتتبدى قدرة سيانفرانس ومهارة غوسلينغ في صياغة شخصية لوك بطريقة متناقضة تجعل المشاهد يتعاطف معه تارة ويمج حماقاته الخطيرة تارة أخرى، وذلك للحق مزيج يقبض على جوهر الحياة ذاتها.

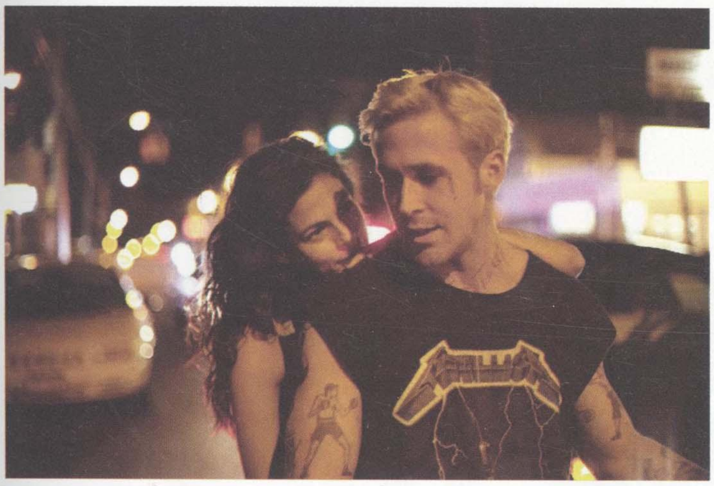
وفي الوقت الذي يجد فيه لوك نفسه حبيس الحياة التي تشابه القفص الفولاذية، تتقاطع معه شخصية رجل الشرطة آفري كروس (برادلي كوبر) الذي يواجه لوك بوصفه ممثلا للقانون وحارسا يذود عن حدود متن الحياة. غير أن كروس نفسه في تشابكه مع لوك يلفي نفسه في حالة صدام مع اعتقادات اجتماعية، ومرغم على مواجهة أسئلة أخلاقية صعبة تجعله في نهاية الأمر يلجأ إلى تسويات تحفظ له حياته. وفي الوقت الذي نرى حياة الاثنين وكأنها تسير بالتوازي، فإن سيانفرانس يعزز من ذلك التوازي بعرضه حياتهما بالأسلوب عينه وباللقطات ذاتها، فتتحرك العدسة خلفهما كأننا نقتفي أثرهما في الحياة. وهذه التقنية تبدو ملائمة للتطور الزمني في الفيلم ولموضوعي الأبوة والمصير اللذين يتحرك الفيلم وفقا لهما في جزئه الأخير.

وربما تستند ثنائية لوك وأفري إلى تراث مديد في السينما العالمية عالجته أفلام مخرجين مبرزين، كان عنوانها العريض قصة رجلين ساقتهما الحياة والصراع الاجتماعي إلى أن يكونا في مواجهة بعضهما البعض على الرغم من أن معدنهما وسماتهما تكادان تكونان متطابقة إلى الحد الذي يجعلهما صديقين. وبمقياس أخلاقي يتبدى الاثنان كأنهما خيران بالفطرة لكن الحياة دفعتهما إلى أن يصبحا أشرارا. ويجعل التوازي الدقيق بين هاتين الشخصيتين مشاهد الفيلم غاية في التشويق، ويبلغ التشويق ذروته مع احتلال مشاهد مؤثرة مكانها في السرد السينمائي. ولا يملك المشاهد نفسه من التفكير مليا في ذلك، وصنع مناظرة بين الشخصيتين وهو فعل يحرر المشاهد من البقاء أسيرا لعالم الفيلم ومن ثم التحليق بعيدا وإخضاع حياته الواقعية للفحص والاختبار.


ريان غوسلينغ

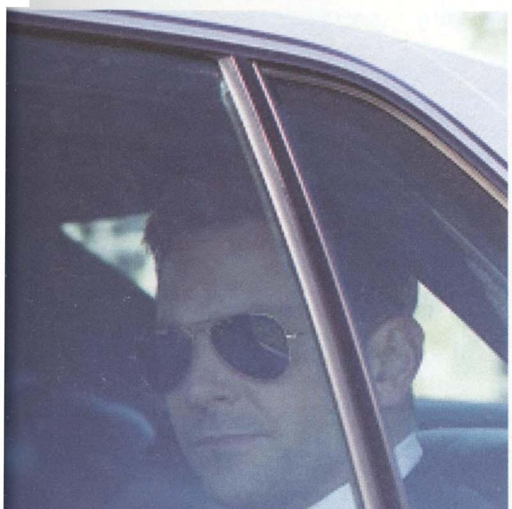
وفي حين تسير سردية الفيلم ومشاهده على إيقاع مشوق وبحرفية عالية فإن بدء الجزء الخاص بحياة الأبناء لم يكن على الإطلاق في المستوى نفسه. ربما كان السبب في ذلك يعود إلى رغبة سيانفرانس في الانتقال من رمزية القفص الفولاذية إلى الحياة الأرحب مع تجدد الزمن لكن ذلك سلب الفيلم مصدر قوته الأساسية المتمثلة في هيكليته المتشابكة والمغلقة، التي جسدها مفتتح الفيلم من خلال قفص فولاذية كبيرة يمارس فيها ثلاثة رجال لعبة مهلكة. فالهوية الثنائية الرمزية تتطور مع الامتداد الذي يمثله الابنان إلى أحداث خالية من العبقرية السينمائية. ومع ذلك فإن الأسئلة الأخلاقية تبقى شاخصة في الفيلم وإن كانت تركز بصورة كبيرة على علاقة الآباء بالأبناء والقلق من المصير.

وعلى الرغم من أن الفيلم يتمحور حول شخصيات ذكورية في صراعها مع الحياة و طموحها ورغباتها، إلا أن شخصية رومينا تعد محورية في سردية الفيلم فهي تخرج من مشقة لتدخل أخرى وتترك قسوة الحياة علامتها على وجهها. وبشكل آخر، فإن رومينا ضحية أخرى لقسوة العيش وبشاعة الحياة حينما تتحول إلى قفص فولاذية، لكن رومينا لا تملك من أمرها شيئا، وهناك رمزية باهرة لهذا الضنك الوجودي الذي تعيشه رومينا يتمثل في الصورة التي تظهر بشكل مكرر عبر الفيلم، والتي


ريان غوسلينغ وإيفا منديز

تظهر فيها مع لوك وابنهما، وقد أغلق لوك عينيها بيديه في فعل كما لو أنه لا يرغب في أن ترى نهايات بشعة لا يطيق المرء مكابدتها.

على السطح سردية جريمة مع خواص واقعية اجتماعية تؤكد أن فيلم «المكان وراء الصنوبر» يتمتع بكثير من السمات التي تجعله فيلما عميقا وجديرا بالمشاهدة، كما أنه على مستوى السرد يقدم تجربة مغايرة تحفز المشاهد على التفكير مليا في الشخصيات وإقامة تناضح بينها وبين الحياة الواقعية، وتلك من ابرز سمات الفيلم ومصادر قوته. ويطرح الفيلم عددا من الأسئلة الفلسفية الشائكة حول مصائر البشر والمأساة بوصفها جزءا من الحياة الإنسانية، وكذلك مسؤولية الأب تجاه ابنه، والمشاهد سيجد حتما الكثير من الأسئلة الكبرى في جوف هذا الفيلم المشوق.


برادلي كوبر

لورانس العرب

بيتر أوتول

بيتر أوتول ... إنه ذلك الهادئ ذو الوجه المحياد الممتلئ بالانفعالات، والعينين الزرقاوين الموحيتين المعبرتين عن أغوار لا نهائية.. لا بد لك أن تنظر كثيرا مدققا في ملامحه حتى ينطق بإنجليزيته العتيقة لتعرف إلى أي حد أنت مُقبلٌ على فيضٍ من المشاعر والأحاسيس المختفية خلف هذا الجبل الجليدي. ولأنه جبل جليدي فأنت لا ترى منه إلا ظاهره فقط، ويظل العمق مستترا محيرا مراوغا، مما يزيد من توترك الدرامي مع أدائه الهادئ الذي يدفعك إلى مزيد من التوتر من دون أن يجعل قلقك الدرامي يهدأ أو يسكن عند نقطة ما، فتبحث عنه مع تلفظه بكلماته المشحونة بحمم المشاعر والأحاسيس، فكلماته صدى مشاعر متدفقة وحية، فكأنه بركان بشري يتلفظ بحممه الإنسانية.

أحمد عادل القضَّابي

كاتب - مصر

إنـه أبرع من قام بـأداء دور هملت بعد لورانس أوليفيه العملاق.. وقـد حصل على جائزة لورانس أوليفيه المسرحية سنة 2000م عن مجمل أعماله المسرحية، كتعبير من هيئة الجائزة عن إجادة هذا الرجل أداء معظم أدواره المسرحية.

قدّم أوتول للمسرح وللسينما أدوارا كثيرة متميزة بأداء رزين هادئ محكم، يمسك فيه أوتول بتلابيب الشخصية بمهارة، ومن دون مبالغة، أو لغو مجاني في الأداء، أو تكلّف أو اصطناع.

من أشهر أدوار بيتر أوتول السينمائية دور لورانس في فيلم «لورانس العرب» (إخراج: ديفيد لين؛ 1962م)، ودور الملك هنري الثاني في فيلم «بيكت» (إخراج: بيتر جلينفيل؛ 1964م)، وكذلك دور الجنرال تانز في فيلم «ليلة الجنرالات» (إخراج: أناتول ليتفك؛ 1967م).

في فيلم «لورانس العرب»؛ قام بيتر أوتول بدور الضابط الإنجليزي لورانس الذي يُكلف بمهمة من قبل السلطات البريطانية بمعاونة العرب بقيادة الشريف الحسين بن علي وابنه الأمير فيصل في حربهم لتحرير بلاد العرب من حكم العثمانيين، وقد فاز الفيلم بالعديد من الجوائز ونال استحسان المشاهدين منذ بدء عرضه وحتى الآن.

بيتر أوتول...

لعب دور الملك في عدة أفلام؛ مثل دور الملك هنري الثاني في فيلمي «بيكت» 1964م، و«أسد في الشتاء» 1968م، وترشح عن الدورين لجائزة الأوسكار من دون أن يحصل عليها، كما لعب دور الملك بريام في فيلم «Troy» 2004 م. كذلك لعب دور الإمبراطور في فيلم «كاليجولا» 1979م، وفي الفيلم التلفزيوني «رحلات جاليفر» 1996م.

شارك بيتر أوتول بالتمثيل في أكثر من خمسين فيلما، نذكر منها - على سبيل المثال - لا الحصر: «وحشية الأبرياء» (نيكولاس راي؛ 1960م)، «اليوم الذي سرقوا فيه بنك إنجلترا» (جون جيلمين؛ 1960م)، «اللورد جيم» (ريتشارد بروكس؛ 1965م)، «أسد في الشتاء» (أنتوني هارفي؛ 1968م)، «كاترين العظيمة» (جوردون فلامينغ؛ 1968م)، «وداعا مستر تشيبس» (هربر تروس؛ 1969م)، «الحب الأخوي» (جي. لي طومسون؛ 1970م)، «حرب مورفي» (بيتر بيتس؛ 1971م)، «تحت لحاء الخشب» (أندرو سنكلير؛ 1972م)، «الطبقة الحاكمة» (بيتر ميداك؛ 1972م)، «رجل لامانشا» (آرثر هيلر؛ 1972م)، «الجانب المشتعل من الفردوس» (أرتورو ريبستين؛ 1976م)، «كاليجولا» (تينتو براس، بوبجو تشيوني، جيانكارلولوي؛ 1979م)، «رجل المخاطر» (ريتشارد راش؛ 1980م)، «عامي المفضل» (ريتشارد بنجامين؛ 1982م)، «المبدع» (إيفانباصر؛1985م)، «نادي الجنة» (هارولد راميس؛ 1986م)، «الإمبراطور الأخير»؛ (برناردو برتولوتشي1987م)، «أجنحة الشهرة» (أوتاكار فوتوتشاك؛ 1990م)، «كوين السابع» (درور سوريف؛ 1993م)، «الأشباح» (جوشبيل؛ 1998م)، «Troy» (ولفجانغ بيترسن؛ 2004م)، «فينوس» (روجر ميتشل؛ 2006م).

حصل أوتول على جائزة البافتا سنة 1962م عن دوره في فيلم «لورانس العرب»، وترشح لجائزة الأوسكار كأفضل ممثل عدة مرات (نحو 8 مرات: سنوات 1962م - 1964م - 1968م - 1969م -1972م - 1980م - 1982م - 2006م.. عن أدواره في أفلام: «لورانس العرب»، «بيكت»، «أسد في الشتاء»، «وداعا مستر تشيبس»، «الطبقة الحاكمة»، «رجل المخاطر»، «عامي المفضل»، «فينوس») من دون أن يحصل على الأوسكار عن أي من أدواره، وعندما سأله محرر جريدة النيويورك تايمز عن ذلك سنة 2011م، قال أوتول: لقد سئمت ترشيحاتهم! وكان بيتر أوتول قد حصل على جائزة الأوسكار الفخرية سنة 2003م، وعلق لحظتئذ قائلا بسخرية: نعم فخرية.. نعم.. أنا لا أريد أنْ أكون أي شيء فخري.

أوتول ممثل أيرلندي ولد في 2 أغسطس 1932م، في جالواي في أيرلندا، ودرس فن التمثيل في الأكاديمية الملكية لفن التمثيل في لندن، وعرف طريقه للنجومية وعالم الشهرة عندما اختاره المخرج ديفيد لين لأداء دور لورانس في فيلم «لورانس العرب» 1962م. تزوج أوتول من الممثلة سيان فيليبس، ولديه منها بنتان هما: بات وكيت. وهو - أيضا - والد الممثل لوركان أوتول.

أعلن عن وفاته سنة 2003م - خطأ - بعد صراع طويل مع المرض، قبل أن يتبين أنه مرشح للحصول على الأوسكار سنة 2006م عن دوره في فيلم «فينوس».

رحل بيتر أوتول عن عالمنا في يوم 14 ديسمبر 2013م؛ عن عمر يناهز 81 عاما.



بيتر أوتول في حفل الأوسكار



بيتر أوتول في أشهر أفلامه «لورانس العرب»



بيتر أوتول في أحد أفلامه

42

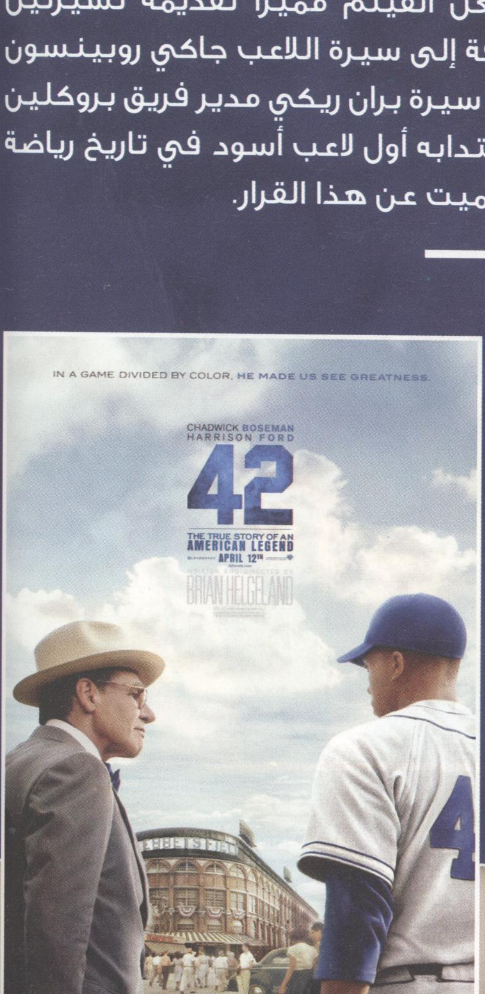
نمط غير اعتيادي من سينما الألم والمعاناة

أول لاعب بيسبول أسود أمريكي

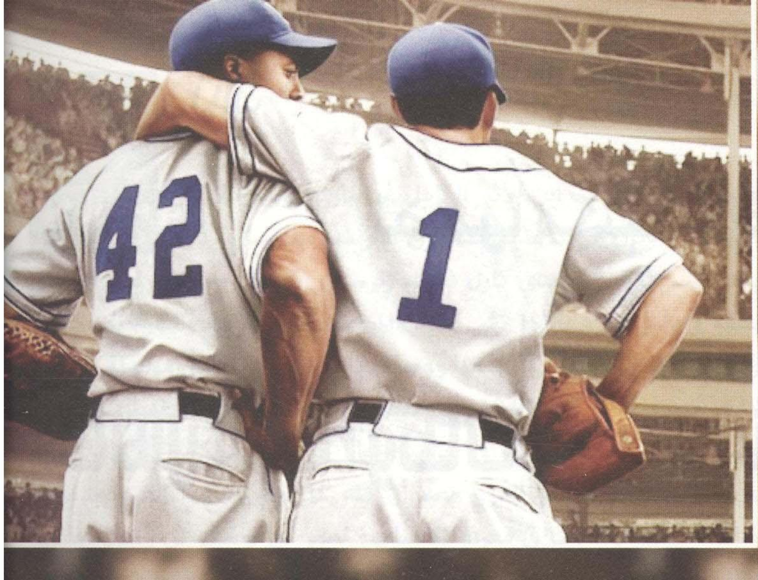


فيلم 42 هو فيلم سيرة ذاتية بامتياز عن قصة أول لاعب بيسبول أسود في تاريخ اللعبة التي تحظى بشعبية كبيرة عند الأمريكيين وما يجعل الفيلم مميزا تقديمه لسيرتين في الوقت نفسه فبالإضافة إلى سيرة اللاعب جاكي روبينسون سيلقي الضوء أيضا على سيرة بران ريكي مدير فريق بروكلين دودجرز الذي يحسب له انتدابه أول لاعب أسود في تاريخ رياضة البيسبول ودفاعه المستميت عن هذا القرار.

سليمان الحقيوي
ناقد - المغرب







كان على اللاعب جاكي روبينسون أن يدخل الميدان ويلعب البيسبول محاصرا بجمهور جله من البيض يحمل داخله تاريخا من الكره والعداء للسود، جمهور لا يحتمل رؤية زنجي في الشارع العام فكيف سيقبل بوجود أحدهم داخل رقعة لعبته المفضلة؟ !كما كان محاصرا أيضا بالفريق الخصم الذي يسمح لنفسه باستخدام كل التجاوزات الاخلاقية والعنصرية ،في ظل غياب أي قانون يحمي السود ،ولم يكن أمام هذا اللاعب سوى الصبر والرد على كل هؤلاء بموهبته داخل الميدان ،بعد أن قطع وعدا لـ)بران ريكي (بأن يتجلد ضد الألم الذي يسببه له الآخرون ولا يرد على كل من احتقره وتهكم عليه بغير لعبة البيسبول .لم يكن الأمر سهلا على شاب زنجي في مواجهة مجتمع يعرف جيدا كيف يحتقر السود ويستعبدهم ،وله تاريخ شاهد على ذلك، وكاد جاكي أن ينكسر في فترات عديدة لولا تدخل ريكي وتذكيره بوعده وبقدرته على خلق تميز لنفسه ولبني جنسه من داخل لعبة البسبول نفسها ،لأنه كان يفتح أمامهم مجال اللعبة والرياضة عموما.

إن أفلام السير دائما ما تتمتع بالأداء العالي والنموذج الذي بين أيدينا لا يخرج عن هذه القاعدة ،لكن الفيلم واجه مخاوف عديدة في هذا الجانب تحديدا ،فـ)هاريسون فورد /بران ريكي (رغم توفره على رصيد فني كبير وغني لكنه لا يملك تاريخا مشابها في صنف أفلام السير الذاتية ،إضافة إلى أنه اعترف للمخرج بجهل تام بلعبة البيسبول، لكن صاحب ملحمة) أنديانا جونز (استطاع التغلب على الجانبين معا ودرس الشخصية جيدا من خلال ما كتب عنها ،فقدم في النهاية دورا يلق بهذه الشخصية الاسطورية .أما) شادويك بوسمان /جاكي روبينسون ،(فقد وجد أمامه تحديا كبير يتمثل في تقديم شخصية لها مرجع كبير عند الناس ،إضافة إلى الضغط الكبير الذي مارسته القصة نفسها من حيث الثقل الذي حملته هذه الشخصية ،ومع ذلك فقد استخرج دورا كبير وأداء عاليا ،خصوصا في القسم الثاني من الفيلم وهو القسم الأهم على أية حال، ويمكننا القول إن كلا من) هاريسون فورد /بران ريكي (و)شادويك بوسمان /جاكي روبينسون (نجحا في تحمل الجزء الأكبر من القصة ،من دون أن ننسى أن أدوار البطولة تستمد قوتها من الممثلين المحيطين بها ،وهنا لا بد أن نشيد بكل من) نيكول بيهاري/ راشيل روبنسون (زوجة البطل ،و)أندري هولاند/ ويندال سميث.(

وفي مواضع غير الأداء ،لهذا العمل ما يميزه فقد وضع اليد أولا على نقطة مهمة من تاريخ الشعب الأمريكي ،ثم حفر عميقا في هذا التاريخ ،وسمح لنا المخرج) برايان هيلجلاند (عبر هذا النهج بولوج مستوى جديد من فهم معاناة السود ،لأن الأفلام التي سبقت هذا العمل صدورا وشاركته الموضوع أبدعت في رسم المعاناة بكل أشكالها النفسية والجسدية والمعنوية ...نتحدث هنا عن فيلم)المساعدة (وفيلم) دجانغو (على سبيل الذكر لا الحصر ،وهما أحدث عملين عن العنصرية ،أما هنا فالأمر مختلف تماما فلم يكن أمام المخرج مساحة لإبراز المعاناة بكل أنواعها ففرضت القصة التركيز على الجانبين اللفظي والنفسي ،فإظهار القبح بمظاهر غير اعتيادية ساهم بطريقة حتمية في تغيير كيفية المعالجة ونتائجها على المشاهد ،وبما ان المخرج قد اشتغل على قصة من كتابته فقد ساعده ذلك على التحكم التام في أطوار الفيلم وأبرز التقاطعات المفصلية في أوقات دقيقة من الفيلم ،لكن اختياره لطريقة سرد تعاقبية كلاسيكية في أغلب الفترات كاد أن يفضي إلى الملل خصوصا أن المخرج لم يلق بعضا من الحبكات الجانبية التي تزيد التشويق لأنه فضل البوح الناتج عن توالي الأحداث التي كانت تعلي من بروز الشخصيات الرئيسة ،وعلينا أن نعترف في هذا السياق بأن المخرج جنى على الفيلم في هذه الناحية ،لأن السرد التعاقبي جعل الفيلم يقول على مدار 128 دقيقة ما يعرفه الناس عن)جاكي روبنسون (أول لاعب بيسبول دون مباغتة فنية كبيرة ،أي دون أن تظهر العبقرية ،عبقرية المخرج ،ولم تتحرك الكاميرا بشكل جيد خصوصا في لحظات الانكسار حيث فقدت ملامح الشخصيات للمزيد من التأثير ،ولم تكثر من التقاط الفضاء من فوق على غير عادة القصص التي تشبهها.

كل شيء في الفيلم يبعث على القوة والصلابة ،فنحن نشاهد تيمة ما زالت مرتبطة بالدماء والدموع كلما تذكرنا شيئا عنها ،القوة تجلت في جانبين ،فقد بلغ التهكم ذروته مع مدير فريق فيلاديلفيا فيلز الذي كان يردد عبارات قاسية ،ويهجم بطريقة غير اخلاقية على روبنسون ،أما قوة جاكي فظهرت عندما امتثل لتعليمات مدير فريقه التي كانت صائبة ،رغم الضغط النفسي الكبير الذي تكبده من اجل اخفاء المعاناة ومواصلة اللعب .ورغم أن أفلام الميز العنصري قد حققت تراكما تيماتكيا كبيرا ،إلى درجة أن العزف على الوتر نفسه يعد مغامرة غير مضمونة العواقب ،فالمخرج كان يؤمن بأن القصة تضمن لنفسها التميز لأن الفيلم بالإضافة إلى تيمة العنصرية ينجذب إلى الأفلام الرياضية وهو صنف يحتفي به المجتمع الامريكي كثيرا ،وينبغي هنا أن نشير إلى أن هذه القصة قد سبق أن تم الاشتغال عليها سينمائيا سنة 1950 وقد أدى اللاعب)روبينسون (نفسه دور البطولة ،وهذا التاريخ البعيد يجعلنا نطرح تساؤلا مشروعا :كيف لقصة تبدو مهمة أن تغيب عن السينما كل هذه المدة، على الرغم من أن هوليوود تعكف على إعادة إنتاج القصص القديمة عشرات المرات؟ أعتقد أن الجواب كامن في كون الاستوديوهات الكبرى كانت تخاف من المجازفة بالدفع بممثل أسود إلى دور كبير وقيادي في فترات مبكرة مخافة انتكاسة كبيرة في شباك التذاكر، والقصة كانت غير مغرية لأنها تصلح لفيلم وثائقي أكثر من السينما .إن الفيلم يحمل لفتة فنية ذكية، فهو لا يقدم نهاية ايجابية رغم استطاعة جاكي التأقلم مع محيطه وفرض نفسه ،فهناك انطباع بأنه لم يقدم معالجة كافية لموضوع العنصرية تستحق التهنئة ولو فعل غير ذلك لسقط في التناقض ،لأن الموضوع ما زال شائكا ،ويحتاج إلى قصص كثيرة لكي تمحو الألم الذي تراكم عبر سنين طويلة.

تبقى قصة فيلم 42 على قدر كبير من الأهمية في تاريخ الحقوق المدنية في أمريكا والعالم ،ويبقى جاكي روبنسون شخصية محورية في تاريخ محاربة التمييز العنصري ،ومثل هذه القصص يجب أن تلتفت إليها السينما ،لأن البشرية لم تتخلص بعد من هذا المأزق الأخلاقي.

تضمها مكتبة جامعة أوبسالا السويدية

نفائس المخطوطات العربية.. شاهدة على عظمة الحضارة العربية



تعد مكتبة جامعة أوبسالا السويدية إحدى أقدم الجامعات في أوروبا على الإطلاق، وقد أمضيت أياما فيها أستنشق رائحة السلف من أهل الفكر والفنون بين ثنايا ما خلفوه من مخطوطات كتب ومصنفات وأتلمس ما ضاع من دقائق التراجم والتواريخ والأخبار بين الحواشي والتعليقات والسماعات والتملكات، خرجت بعدها مولودا جديدا ومن أنفس ما رأيت، وتصفحت خلال الزيارة مخطوطات عدة في عادات وتقاليد الشعوب وفي الفلسفة والطب، ولا تخلو المجموعة من نسخ نفيسة لمخطوطات الكتب الشهيرة في الفن والأدب والتاريخ مذهبة أو مقروءة مع سماعات وتملكات أو توقيعات نادرة، وهي قطع ذبلت عيون الخطاطين والمذهبين في كتابتها وتزويقها، حيث كانت تكتب للملوك والأمراء ثم ذهب الكاتب ومن كتبت له وبقيت الكتب آثارا شاهدة على عظمة حضارتنا.

د. نبيل سليم
طبيب وناقد - مصر

تمثل المخطوطات العربية الإسلامية حصيلة نتاج قرون طويلة من الإبداع الفكري في مجالات الآداب والعلوم والفنون للحضارة الإسلامية، ويقدر عددها بما يزيد على أربعة ملايين عنوان مخطوط موزعة بين الجامعات والمكتبات ومراكز المعلومات والمتاحف والأفراد فيما يقارب مائة دولة. وتضم تركيا أكبر مجموعة من المخطوطات العربية الإسلامية، حيث يصل الرقم في المكتبات التركية إلى أكثر من 250 ألف مخطوط عربي وفارسي وتركي أغلبها في المكتبة السليمانية والمكتبة الوطنية، وفي أوروبا عدد من المكتبات تحتوي على عشرات الآلاف من المخطوطات خصوصا المخطوطات العلمية التي تحتوي على رسومات ومنمنمات، منها المكتبة البريطانية في لندن، وجامعة ليدن، ومكتبة الإسكوريال في مدريد، ومكتبة الفاتيكان في روما، ومكتبة شيستر بتي في دبلن التي تحتوي على المصحف الوحيد في العالم بخط ابن البواب العام 391هـ وفي أمريكا مجموعة من المخطوطات الإسلامية في جامعة برنستون وجامعة ييل، وفي سان بطرسبورغ، وفي إيران ما يزيد على 100 ألف مخطوط إسلامي وعربي، وفي الهند وباكستان عشرات الآلاف من المخطوطات الإسلامية، إضافة إلى الدول الإسلامية التي انفصلت عن الاتحاد السوفييتي السابق.

قد لا يتصور المرء أن تلقى الدراسات العربية في بلاد الثلج والجليد اهتماما، ولا ينتظر أحد من الباحثين أن يقع على شيء من نفائس المخطوطات في أرض الصقيع والزمهرير في أقصى المعمورة. فأنى لأهل تلك البلاد - كما تحدث المرء نفسه - أن يصلوا إلى كنوز المسلمين وهم في عزلة جغرافية عن أمم الشرق؟ لكن الأمر ليس على ما قد يظن هذا وذاك، فمن بين عواصف الشتاء ارتفعت أصوات مستعربة تولي العربية لغة والإسلام دينا والمسلمين تاريخا جل العناية والاهتمام، وفي خزائن مكتبات الجامعات مخطوطات قيمة من تراثنا النفيس.

لم يكن اهتمام مملكة السويد بالشرق أمرا جديدا، لذا توجهوا نحو الشرق وقد سحرهم عبقه يميطون اللثام عن مخبآته ويكشفون عن أسراره، وحققوا في هذا الميدان إنجازات قد يعجب لها القارئ في زمن كثر فيه العجب من كل شيء. ورحم الله أبا عثمان الجاحظ إذ يقول: «كنت أتعجب من كل فعل خرج من العادة، فلما خرجت الأفعال بأسرها من العادة صارت بأسرها عجبا، فبدخولها كلها في باب التعجب خرجت كلها من باب العجب». وكان للملك أوسكار الثاني اهتمام بالشرق وهو الذي رعى أواخر القرن الماضي مسابقة عالمية قدم فيها جائزة كبرى لأفضل مؤلف في تاريخ العرب قبل الإسلام، وقد اشترك في المسابقة عدد من علماء العرب المسلمين والنصارى إلى جانب عدد من المستشرقين، مما أثرى المكتبة العربية، لكن العرب لم يكونوا قد تنبهوا آنذاك إلى قيمة ما بقي من النقوش بالخط المسند في جلاء بعض ما درس من تاريخ العرب قبل الإسلام، وهو أمر عني به المستشرقون وبقي تقليدا متواصلا منذ أن ظهرت خرائط اليمن التي وضعها الرحالة الدنماركي كارستن نيبور إلى أيامنا هذه.

وكان الملك أوسكار الثاني قد قام برحلة إلى الشرق قدم إليه خلالها الخديوي محمد توفيق الأول حاكم مصر مجموعة من المخطوطات هدية لها فهرس أنيق مذهب عنوانه «دفتر الكتب المهداة إلى جلالة الملك المفخم الملك أوسكار الثاني ملك السويد والنرويج المعظّم من طرف خديوي مصر محمد توفيق الأول»، لكن معظم هذه المخطوطات من الكتب الدراسية الحديثة. وقد كان حكام أوروبا في ذلك العصر يصطحبون كبار المستشرقين في زياراتهم للشرق الإسلامي، حتى إذا قدمت إليهم الهدايا لم يكن شيء أحب إلى قلوبهم من المخطوطات ينتقون النفائس منها يحملونها إلى بلادهم فيشتغل بها العلماء دراسة وتحقيقا.



يبدأ المذهب عمله برسم الشكل المطلوب على ورقة

لقد انتقلت الآلاف من نفائس المخطوطات والكتب إلى خزائن أوروبا حين زهد أبناء العلماء في إرث الآباء فألقيت الكتب والمخطوطات في المواقد تخلصا منها أو بيعت بأبخس الأثمان، وعلى الذين يتساءلون كيف وصل هذا التراث إلى هذه البلاد أن يسألوا العارفين ولا ينبئك مثل خبير.

لا ننس أن نشير إلى اهتمامات الملك جوستاف السادس أدولف (1973) الذي عرف بولعه بالآثار والرحلات، وقد قام بين سبتمبر 1934 ويناير 1935حين كان وليا للعهد برحلة إلى الشرق شملت عددا من الدول كان من بينها بلاد الشام ومصر والعراق والتقط بنفسه مجموعة من الصور النادرة نشرت بعد عودته في كتاب تذكاري.

وما إن يذكر الاستشراق في السويد حتى يتذكر المرء «الكامل في التاريخ» لابن الأثير، و«خريدة العجائب» لابن الوردي، و«شمس العلوم» و«دواء العرب من الكلوم» لنشوان الحميري، و«الدرة الأليفة في علوم العربية» لابن معطي، و«الفتح القسي في الفتح القدسي» للعماد الكاتب الأصفهاني، و«الرد على ابن الراوندي الملحد» لابن الخياط، و«طرفة الأصحاب في معرفة الأنساب» للملك الأشرف ابن رسول، و«الأنيس المطرب بروض القرطاس في أخبار ملوك المغرب وتاريخ مدينة فاس» لابن أبي زرع.

لكن لن ندع أمنية الباحث تقف حيث انتهينا بل نريد أن نصطحب القارئ معنا إلى أدراج خزائن إحدى أعظم مكتبات الشمال مكتبة جامعة أوبسالا حيث تقبع واحدة من أنفس مجموعات المخطوطات العربية في أوروبا مبتدئين بالمعلم الثاني أبي نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي المتوفى في العام 339 هـ (950م) وواحد من نفائس كتبه في الهندسة يسمى «الحيل الروحانية والأسرار الطبيعية في معرفة الأشكال الهندسية» التي تضم مكتبة جامعة أوبسالا النسخة الأصل منه كاملة أنجز المؤلف كتابتها بيده في العام 321هـ وما أن نودع الفارابي في القرن الرابع الهجري وآثاره في الهندسة والفلسفة حتى نقف على أبواب معان غنية ورياض أريضة من الشعر والنثر نتفيأ فيها ظلال الأدب ونتقفى آثار ما انتقل من جمال الشرق إلى أرض الشمال، فيلقانا أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني المتوفى في العام 463هـ (1071م) صاحب العمدة بخطه في كتاب كامل نسخه بيده في العام 418هـ هو مخطوط «دَرج الغرر ودُرج الدرر» (بفتح الدال المهملة في الأولى وضمها في الثانية) في محاسن نظم الميكالي ونثره، والمخطوط من تأليف أبي حفص عمر بن علي المطوعي المتوفى نحو العام 440هـ على ما ذكره الزركلي رحمه الله.

القرآن الكريم في قمة التكريم

يرجع الفضل الأول في الكشف عن هذه المخطوطات إلى المستشرق السويدي كارل يوهان تورنبرغ (1807 – 1877) الذي وصف للمرة الأولى مجموعة المخطوطات العربية والفارسية والتركية في مكتبة جامعة أوبسالا ونشر هذا الفهرس باللاتينية في العام 1849. وقد كان تورنبرغ في عصره واحدا من أبرز المستشرقين في أوروبا وهوالذي نشر كتاب ابن الأثير الكامل في التاريخ ونشر«الأنيس المطرب بروض القرطاس» وكان من تلامذة المستشرق الفرنسي سلفيستري دي سياسي. ثم جاء بعده المستشرق السويدي كارل فلهلم زترستين (1866 – 1953) فواصل عمل سلفه وبدأ في العام 1930 نشر كتابه «المخطوطات العربية والفارسية والتركية في مكتبة جامعة أوبسالا»، صنفها ووصفها كارل فلهلم زترستين مواصلة للفهرس الذي أصدره تورنبرغ في 1849، مع ملحق يشمل تصنيف المخطوطات العبرية والسريانية والسامرية وأتمه في جزأين العام 1935، وقد كتبه بالألمانية، وقد عرف زترستين في العالم العربي بعد أن نشر المجمع العلمي العربي بدمشق كتاب «طرفة الأصحاب في معرفة الأنساب» لعمر بن يوسف بن رسول الملقب بالملك الأشرف بتحقيقه. ومن أجمل ما رأيت كتاب «أسرار الطبيعات في خواص النبات» لابن وحشية أحمد بن علي كتبه أهرون الطبيب القس في دمشق العام 442هـ وكتاب إقليدس في الأصول إصلاح ثابت بن قرة كتب في العام 434هـ وكتاب «صور الكواكب لأبي الحسين الصوفي» في نسخة كاملة مصورة.

كما رأيت مخطوطات أخرى في عادات وتقاليد الشعوب وفي الفلسفة والطب والحساب أذكر منها على سبيل المثال: «الحكمة العروضية» لابن سينا، و«كشف الأزهار عن حكم الطيور والأزهار» للشيخ عز الدين عبدالعزيز بن عبدالسلام سلطان العلماء، والنسخة مزينة برسوم الحيوانات والأزهار. ورأيت كذلك مقالات الرازي في الطب. و«سر الخليقة وصنعة الطبيعة». و«كتاب الطب النبوي» لابن قيم الجوزية بخط ابن كاتب السر العام 776 هـ و«خريدة العجائب وفريدة الغرائب» لابن الوردي.

ولا تخلو المجموعة من نسخ نفيسة من مخطوطات الكتب الشهيرة في الفن والأدب والتاريخ مذهبة أو مقروءة مع سماعات وتملكات أو توقيعات نادرة، ومن هذه الكتب: «قلائد العقيان» للفتح ابن خاقان. و«الكامل في التاريخ» لابن الأثير. و«شرح ديوان المتنبي» للواحدي. و«الأنس الجليل في تاريخ القدس والخليل» للعليمي.

إن جلود بعد المخطوطات أصيلة مذهبة منها جلد بغدادي نفيس لجزء من شرح مقامات الحريري، ولا أنسى أن أشير إلى نسخة مذهبة من دلائل الخيرات للجزولي فيها رسم بديع أنيق لمكة المكرمة والمدينة المنورة على ساكنها أشرف الصلاة والسلام، ونسخة مذهبة من مشارق الأنوار للصغاني، ومخطوطات لآخر ملوك دولة بني مرين بالمغرب السلطان عبدالحق بن عثمان (869هـ). ولا يحسبن المبتدئ في هذا الفن أننا نشير إلى كتب متداولة لا يحتاج إليها المحققون، فهذه قطع ذبلت عيون الخطاطين والمذهبين في كتابتها وتزويقها حيث كانت تكتب للملوك والأمراء ثم ذهب الكاتب ومن كتبت له وبقيت الكتب آثارا شاهدة على عظمة الحضارة الإسلامية.

كان أعظم ما في المكتبة المذهبات من نسخ القرآن الكريم، ومنها نسخة كاملة بالخط الكوفي المغربي كتبت في العام 591هـ ثم جزء كوفي هو الجزء الثامن كتب على الرق في العام 483هـ وفيها جزء مملوكي نفيس كتب بالخط الريحاني، ومصحف آخر عثماني كتبه إبراهيم بن خليل النحيف في العام 1123هـ أما الطرز المذهبة فمنها أشياء تأخذ بمجامع الألباب منها طرة على «شرح مقامات الحريري» للشريشي كتب في العام 631هـ ومنها طرة نفيسة على كتاب «كمامة الزهر وصدفة الدرر» لابن عبدون، وأخرى على جزء من كتاب «زبدة الفكرة في تاريخ الهجرة»، وهو الجزء المتعلق بأخبار الدولة العباسية، من تأليف الأمير بيبرس ركن الدين المنصوري الدواداري المصري المتوفى في العام 735هـ وقد انتهى منه في العام 734هـ وكانت قد قرئت من المؤلف في العام 708هـ. ومن نوادر المخطوطات كتاب «الجوهرتين العتيقتين المائعتين من الصفراء والبيضاء» تأليف أبي محمد الحسن أحمد بن يعقوب الهمداني، نسخة كتبت في العام 898هـ وهي من نفائس المكتبة رغم حداثتها. وعشرات من نفائس المخطوطات الأخرى مما لا يتسع المقام لذكره، إذ لم يكن غرضنا هاهنا أن نعد فهرسا لهذه المجموعة التي تبلغ نحو ثمانمائة مخطوط، بل أن نقدم لمحة يسيرة فيها الأنظار إلى هذه المجموعة النفيسة من المخطوطات العربية التي تقبع في خزائن مكتبة جامعة

أوبسالا إحدى أقدم الجامعات في أوروبا على الإطلاق.

هذا الاهتمام من الغرب بمخطوطات تراثنا العربي يطرح سؤالا مهما يقول: ماذا لو تأخرت البشرية في كتابة تاريخها على ألواح أو رُقم طينية؟ إنها الألواح التي فيها تاريخ الحضارات وما توصلت إليه من علوم ومعرفة، فلو لم تكتب على الألواح لبقيت البشرية تفكر في اليوم الذي تكون فيه بداية الكتابة على الرقم الطينية، ولن تصل إلى ما وصلت إليه اليوم قبل أن تفك رموز تلك الرقم، من ثم تتخذ من العظم وورق البردي والورق السيللوزي مادة للمخطوطات وصولا إلى الأقراص المرنة.

لقد عرفت البشرية في مرحلة ما من مراحل انتشارها على سطح كوكب الأرض بعصر الكتابة على ألواح من الغضار (الطين) المحروق، وانتشرت هذه التقنية في مدن مصر القديمة وبلاد الرافدين وإغريق اليونان والرومان وبلاد فارس، في مدن أصبحت ثوابت تاريخية حوت من اللويحات والألواح والرقم سجلات ذلك العصر في الطقوس الدينية والري والزراعة والتجارة والعلوم والفنون، والبحث عنها مازال جاريا، فهي إرث الإنسان للإنسان إلى أن يرث الله تعالى الأرض ومن عليها.

مخطوطات في رحم الأرض

لقد نهضت أوروبا في اقتناء المخطوطات العربية الإسلامية في القرن السادس عشر، وبقيت أمريكا تبحث عن هويتها في القرن التاسع عشر وتحاول ترويض مناطقها الغربية وتنمي ثروتها الاقتصادية والصناعية، وما كان لها من اهتمام إلا بالدراسات المتعلقة بالكتاب المقدس، وبحلول القرن العشرين بدأت الجامعات في إدخال برامج دراسية عن الحضارة العربية والإسلامية، ووافق ذلك اهتمام بالمخطوطات لما فيها من معارف وفنون تعكس المستوى الحضاري المتقدم الذي وصلت إليه البلدان العربية والإسلامية في عهود ازدهارها، وقد تمكنت المكتبات الأمريكية من الحصول على العديد منها، ويعدد توماس مارتن في كتابه «مجاميع المخطوطات الإسلامية في أمريكا الشمالية» أسماء مائة وتسع من المؤسسات الجامعية والمتحفية التي تحتوي على مخطوطات إسلامية عربية وفارسية وتركية، كما يوجد عدد كبير من المخطوطات المصورة على الميكروفيلم، وتمتلك جامعة برنستون أكبر عدد من المخطوطات العربية والإسلامية.

ويعود الفضل في اقتناء هذه المجموعة وفهرستها إلى فيليب حتي اللبناني، ومن بين مخطوطات برنستون النفيسة شرح الاصطرلاب للطوسي ومجموعة تشتمل على 113 رسالة في العلوم الرياضية والمواقيت وإحكام النجوم والهيئة والهندسة وصناعة الساعات الظلية ومنها أيضا كتاب النيازك لأرسطوطاليس نقله إلى العربية حنين بن إسحق، وفي مكتبة جامعة يايل مخطوطات قديمة جدا مثل



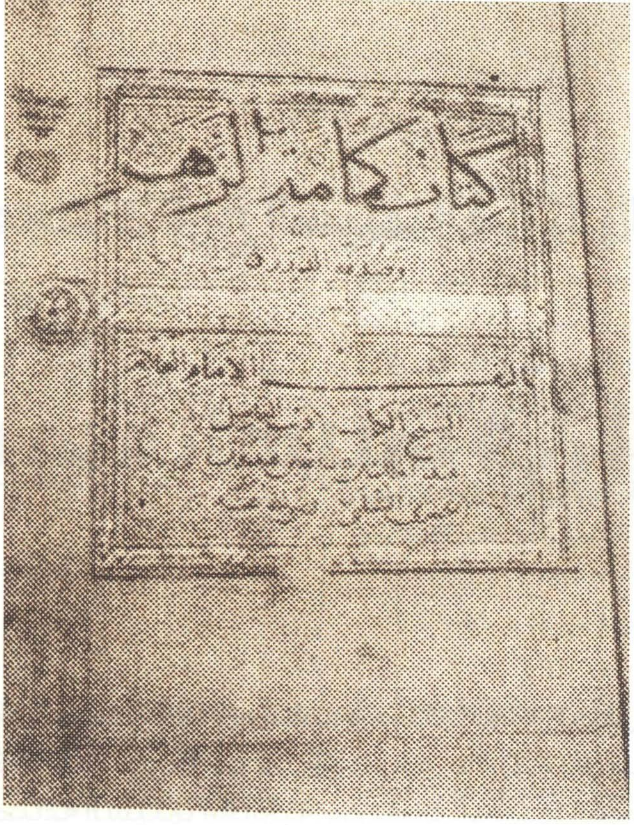
اكتشفت هذه المخطوطة النادرة المستشرق السويدي كارل يوهان تورنبرغ

فتوح البلدان للبلاذري وهي نسخة غير منقوطة من القرن الخامس الهجري ومصحف بخط رفيع جدا بالغ الصغر بقلم ياقوت المستعصمي تاريخها 1261، وتقتني مكتبة الكونغرس الأمريكي نحو 1700 مخطوطة عربية ونحو ثلاثمائة مخطوطة فارسية وتركية، ويعود مصدر أكثر المخطوطات في مكتبة الكونغرس إلى العام 1945 عندما قررت المكتبة إنشاء قسم خاص بالشرق الأوسط على أثر انتهاء الحرب العالمية الثانية، واشترت المكتبة مجموعة الأستاذ الأزهري محمود الإمام المنصوري – نحو 1300 مخطوطة في الفقه الإسلامي الحنفي - ومن أبرز مقتنيات الكونغرس الأمريكي مصحف يشتمل على بعض أجزاء القرآن الكريم بخط الشيخ ياقوت حمد الله الأماسي 1432 - 1520.

«إنه اهداء إلى فيروز أغا خازندار القصر في عهد السلطان العثماني بابزيد الثاني 1481 – 1512 من الشيخ حمد الله الذي جلبه من أماسيا إلى القصر في إستانبول، وتتكون المخطوطة من 66 ورقة الإهداء والفاتحة وسورة الأنعام وسورة الكهف وسورة سبأ وسورة فاطر وسورة يس وسورة الفتح»... جاء هذا الإهداء بخط الثلث على أرضية زرقاء تبهر النظر ذات ألوان متدرجة في الزرقة غامقة وفاتحة وأكثر فتوحة ومزخرفة بزينة ورقية على أشكال تتداخل مع التزيين الورقي بحركات متناغمة ضمن جدول ذهبي.

وقد استخدمت الألوان الزاهية في تحلية المصاحف والمخطوطات، وأوجد العرب هذه الألوان من مواد مختلفة، منها ما هو مصنوع من مصادر نباتية كالحناء والبن والأرز والورد والأزهار، ومنها ما هو مصنوع من الأحجارالكريمة التي تتميز الألوان المستخرجة منها بالثبات وعدم التغير بعامل الزمن، وكانت مساحيق هذه الأحجار تخلط بالصمغ والماء المستخلص من الورد، ومن أهم الألوان التي كانت تستخرج من مساحيق الأحجار اللونان الأخضر والأزرق اللذان كانا يستخرجان من أحجار الفيروز النفيسة. أما المصدر الثالث لصناعة الألوان، فهو الأتربة بعد أن تنخل وتصفى وتسحق لتصبح كالكحل ثم تخلط بالصمغ والماء حتى تصبح جاهزة لتحلية المخطوطات، أما المصدر الرابع في صناعة ألوان المخطوطات، فهو التذهيب، وهناك نوعان رئيسيان في تذهيب المخطوطات هما المطفي واللماع، أولهما يتم بلصق الأوراق الذهبية الرقيقة في مواضع التحلية، والثاني عن طريق التلوين المباشر بماء الذهب، ويتم الحصول على ورق الذهب عبر إذابة معدن الذهب وترقيقه إلى درجة تتشابه مع الورق، ثم يقوم الفنان أو المذهب بإذابة ورقة الذهب في الماء مع إضافة مادة الجيلاتين، ولكي يتم تذهيب شيء ما بأشكال ورسوم محدودة وجميلة، يقوم المذهب بداية برسم الشكل المطلوب على ورقة، ثم يضع الشكل فوق لوح من مادة الزنك، ويقوم بعمل ثقوب بالإبرة فوق مسار الشكل، ثم يأخذ الشكل المثقب ليوضع فوق الأرضية المراد تذهيبها، بعدها يتم ملء الثقوب بمادة صمغية ترابية، وبعد رفع الورقة المثقبة من فوق الأرضية واللوح أو الورقة أو غيرها يظهر الشكل المطلوب واضحا فيتم ملء خطوط الشكل والنقط بماء الذهب أو بالبوية الذهبية اللون. انبرى الكثير من المذهبين في إظهار البراعة والإتقان في زخرفة وتذهيب المصاحف وشجعهم على ذلك إقبال العديد من العلماء والفقهاء على تعلم فن التذهيب إلى درجة الإتقان، وصل بهم الأمر إلى تذهيب جلود المخطوطات التي كانت آية من آيات الدقة والمهارة الفنية، وكان المصحف محل إجلالهم وتقديرهم «فكتبوه على صفائح الذهب والفضة، وعلى صفائح العاج، وطرزوا آياته بالذهب والفضة وعلى الحرير والديباج، وزينوا بها محافلهم ومنازلهم، ونقشوها على الجدران في المساجد والمكاتب والمجالس»، وقد بلغت المصاحف التي ذهبت في القرنين الرابع والسادس بعد الهجرة درجة عالية من الناحية الفنية والجمالية، حيث كانت تذهب وتزين بأدق الرسوم، وتجلت براعة المذهبين في زخرفة الصفحتين الأولى والثانية من المصحف الشريف، وكذلك في الصفحتين الأخيرتين، باستخدام ماء الذهب مع الألوان المختلفة، خاصة الأزرق الفيروزي، كما قام بعض المذهبين في عملية تذهيب المصاحف بتذهيب المصحف جميعه، وهناك من اكتفى بتذهيب صفحات كاملة منه، مثل تذهيب سورة الفاتحة وأول سورة البقرة، وحول سورة الإخلاص والفلق والناس، وأحيانا حول سورة الشورى

والإسراء ويس، ناهيك عن تلك «الزخارف في الهوامش مثل الزهيرات والسعيفات والنجيمات التي تدل على موضع انتهاء الأجزاء والأرباع وفي مواضع السجدات، إضافة إلى تلك الفواصل الزخرفية لتحديد الآيات وأرقامها، والمستطيلات الزخرفية للفصل، هذا إلى جانب تزيين الجلد أو رقشه بالأرابسك بزخارف متنوعة باستخدام طلاء الذهب أو طبعه بأختام ساخنة بورق الذهب».



كتاب كمامة الزهر وصدفة الدرر لابن عبدون

من عصر المخطوطات لعصر الرقميات

إلى جانب اهتمام العرب بجمال الخط ورونقه، واجهوا في نفس الوقت عناية خاصة، لفن تذهيب وزخرفة المخطوطات، وكانت في البداية الرسوم المذهبة بسيطة، ولكنها تطورت بعد ذلك في طريق الإتقان، حيث غلب عليها في أول الأمر، رسوم النجوم المسدسة والمثمنة، ورسوم الفروع النباتية المتصلة وغيرها، وكان قبل أن تتم عملية التذهيب يقوم الخطاط بكتابة المخطوط، تاركا فيه الفراغ الذي يطلب منه في بعض الصفحات لترسم فيه الأشكال النباتية والهندسية، وتنقش فيه صور ذات صلة معينة بالمخطوط، وقد لا يكون لبعضها أي صلة قريبة بموضوع المخطوط، بل يكون الغرض من رسمها، تجميل المخطوط فحسب، ويكثر في مثل هذه الأحوال، أن تكون الصور والرسوم منقولة عن مخطوطات أخرى «وكان تذهيب المخطوط يمر بعدة مراحل، أولها يسند إلى فنان اختصاصي في رسم الهوامش وتزيينها بالزخارف، ثم ينتقل المخطوط إلى آخر يقوم بتذهيب هوامشه وصفحاته الأولى، وكذلك صفحاته الأخيرة، وبداية فصوله وعناوينه، وكانت الرسوم النباتية والهندسية المذهبة في المخطوطات تصل إلى أبعد حدود الإتقان»، وفي القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي، ازدادت العناية بتزيين صفحات بعض المخطوطات، ولم يعد التذهيب وقفا على السرلوح أي الصفحات الأولى من المخطوط، أو على النجوم الزخرفية، التي كانوا يسمون الواحدة منها شمسة، أو على الجامات (المناطق والبحور التي كانت يكتب فيها اسم صاحب المخطوط وتاريخ الفراغ منه، بل أصبح لزخرفة الهوامش وتذهيبها شأن كبير، فأقبل الفنانون على تغطية هوامش المخطوطات بالرسوم النباتية والهندسية، أو بالرسوم الحيوانية والبشرية، إذا كانت المخطوطات علمية).

منذ أن نهضت صناعة فنون الكتاب في عصر الأباطرة المغول، على أيدي أساتذة إيرانيين، حيث كانت الرسوم المذهبة، في هذه المخطوطات، في البداية بسيطة، وكانت قد قامت على أساس الزخارف الساسانية والبيزنطية والقبطية، وبرع العرب المسلمون في فن تذهيب الكتاب، الأمر الذي أثار إعجاب الكثير من أصحاب الثقافات والديانات الأخرى، الذين عملوا على تقليد فن التذهيب عند العرب، فعملوا على تقليده، وتشهد بذلك بعض المخطوطات الموجودة في المتحف القبطي بمصر، وبعض المجموعات الفنية الأخرى، بأن تزيين المخطوطات بالرسوم الجميلة وتذهيبها، لم يكن وقفا على المصاحف، والكتب ذات الصبغة الإسلامية فقط، بل إن مخطوطات الإنجيل والتوراة، والكتب النصرانية واليهودية، كانت تكتب هي الأخرى بأنواع جميلة من الخط العربي، وتذهب صفحاتها، وكانت تزين بالرسوم الهندسية والنباتية ذات الطابع العربي الإسلامي.

لا يمكن للإنسان أن يتخلص من حبه الدفين في البحث عن الرُقم أو الألواح الطينية لقراءتها وفك رموزها ومحاولة طباعتها ونشرها، لاسيما بعد أن اخترع جوتنبرغ المطبعة في أواسط القرن السادس عشر، فأشعل ثورة نقلت الإنسان من عصر المخطوطات إلى عصر المطبوعات، وجعل الكتاب وما يحيط به من إجلال يغزو كل مجالات الحياة، وبشكل خاص الأنظمة التعليمية القائمة على القراءة والكتابة ونشر الكتب والصحف والمجلات، ومن ثم حصلت ثورة أخرى حصل فيها التحول من عصر المطبعة إلى عصر الرقميات لإيجاد المعلومات وتخزينها وفهرسة طوفان المطبوعات ونقلها من خلال الأقراص المرنة، ويصف الكاتب جورج لويس بورجس هذا الطوفان الطباعي: بأنه مكتبة بابل التي تتجمع فيها وتتكدس كل التركيبات التي يمكن أن يتخيلها العقل من الأحرف والأشكال، وما على الإنسان إلا أن يكبس أزرار لوحة المفاتيح أمام الكومبيوتر حتى تظهر المعلومات على الشاشة فيعثر على ما يريد من معلومات في وقت قصير ثم يطبع ما يحتاجه بأقل التكاليف.

فهل سيجد الإنسان نفس الحب يوما ما بالتحول من البحث عن الرقم الخزفية إلى البحث عن الأقراص الحاسوبية المرنة فيما لو حدث ما حدث وأصبحت في رحم الأرض محفوظة، وهل أجريت لها تجارب تكفل عدم تآكلها وضياع مخزونها من المعرفة الإنسانية؟ في تصوري أنها لا تملك نفس الأهمية التاريخية في عقلية الإنسان مهما ملك وامتلك من تقنيات، فتلك تقنيات تفتقر إلى روحانية الإنسان ولمسة أنامله الفنانة المبدعة، كما أنها ستبقى عديمة القيمة تاريخيا لأنها مادة ليس لها علاقة بمادة تكوين الإنسان وإبداعاته.

تعتبر الإنجازات السابقة من الألواح الطينية وأوراق البردي والورق العادي وغيرها، من أهم التقنيات التي حفظت المعلومات التراكمية للحضارات السابقة، وكان الإنجاز الأبرز لتلك الحضارات أيضا هو إنشاء المكتبات التي حفظت هذا التراث للإنسانية، ونذكر هنا نموذجين من نماذج المكتبات القديمة التي ذاعت واشتهرت وحفظت تراث تلك الفترة، وهما:

- مكتبة الإسكندرية: وكانت من أكبر المكتبات في العصور القديمة، وقد أنشأها بطليموس الأول (283 ق. م) وهو أول ملوك خلفاء الإسكندر في مصر، ثم رعاها ابنه بطليموس الثاني رعاية خاصة، وأغدق عليها أموالا ضخمة حتى ضاقت بما فيها من كتب، فقد ذكر يوهان تزتزس أنه في النصف الثاني للقرن الثالث ق. م كانت المكتبة الرئيسية (البروكيوم) تحوي 490 ألف كتاب (لفافة)، وهذا الرقم يعتبر ضخما بمقاييس ذلك الزمان، بينما المكتبة الفرعية (السيرابيوم) فقد كانت تحوي 43.800 ألف كتاب (مخطوط أو لفافة)، أما أول جيل (القرن الثاني الميلادي) والمؤرخ أميان مارسيني (القرن الرابع الميلادي) فيذهبان إلى أن مكتبة الإسكندرية كانت تحتوي في عهد البطالمة على 700 ألف كتاب (لفافة)، وكانت لهم نظم دقيقة في الفهرسة والتنظيم والاستفادة من هذه الكنوز المعلوماتية، وقد بقيت مكتبة الإسكندرية أكثر من قرنين من الزمن مركزا للحياة الثقافية للعالم، ويذكر المؤرخون أنها تعرضت للتدمير مرتين: الأولى بسبب الحرب، فقد أحرقت نتيجة المعارك الدائرة بين الزعيم العسكري الروماني يوليوس قيصر ومنافسه بوبي فارزالا، والثانية على يد بطريرك الإسكندرية تيوفل في العام 391.

- مكتبة برجام: وهي المكتبة الثانية من حيث الأهمية بعد مكتبة الإسكندرية، وقد أسسها أتال سوتير (421 ـ 197 ق. م)، في نهاية القرن الثالث ق. م، وكانت تقع في مدينة بيرجامون جنوب غربي آسيا الصغرى بالقرب من مدينة أنطاكية اليوم، وقد تحولت إلى مركز فعال للنشاط العلمي والأدبي في عهد وريثه أومين الثاني (197 ـ 159 ق. م)، وفي ذروة ازدهارها خلال القرن الأول ق. م وصل عدد الكتب (اللفافات) فيها إلى 200 ألف.

رصدت في ثلاثة مجلدات تاريخ السينما الصامتة والناطقة والمعاصرة

موسوعة السينما في العالم

قدمت «موسوعة تاريخ السينما في العالم» مشوار مصنع الأحلام الحافل، بما خطه من علامات بارزة في حياة الإنسانية، عبر ما يزيد على مائة عام، عارضة في سياق تاريخي ما ارتبط بالسينما من عناصر الصناعة والثقافة والسياسة، ملقية الضوء على صناعة السينما العالمية، وصناعات السينما القومية في البلدان المختلفة، فضلا عن تناولها حياة وأعمال العديد من السينمائيين الذين كانت لهم بصمة مؤثرة.

عن «المركز القومي للترجمة» في مصر، صدرت في ثلاثة مجلدات وفيما يقرب من ثلاثة آلاف صفحة «موسوعة تاريخ السينما في العالم». وهي ترجمة لكتاب Oxford History of World Cinema الذي أشرف عليه وحرره جيوفري نوويل سميث. وقد شارك في ترجمتها مجاهد عبدالمنعم مجاهد (المجلد الأول)، وأحمد يوسف (المجلدين الثاني والثالث)، وأشرف عليها وراجعها هاشم النحاس.

وقد عمل سميث محررا لمجلة «سكرين»، ورئيسا للقسم التعليمي وإدارة النشر في «معهد الفيلم البريطاني»، قبل أن يتولى خلال تسعينيات القرن الماضي مشروع «قاعدة المعلومات الفيلمية الأوروبية»، ليصدر «تاريخ أوكسفورد للسينما في العالم» لأول مرة عام 1996، بتمويل من الاتحاد الأوروبي.

هادي محمد
كاتب - مصر

أكد سميث في بداية كتابه الموسوعي أن «اتساع الموضوع يجعل من الغباء أو العجرفة أن يحاول أي شخص إنجازه منفردا»، ومن هنا استعانته بفريق من المساهمين ليسوا خبراء في ميادينهم فقط، بل لديهم القدرة على أن يبثوا في موضوعاتهم شعورا بالأولويات والمسائل الشائكة. وقد اعترف- سميث - بالصعوبات التي تمثلت في الجمع بين معالجات لها منظورات عديدة، مع توفير الإحساس بطابعها المتشابك، خصوصا وهي تتعامل مع جماهير وفنانين وصناعات يعد التباين الواسع طابعا جوهريا فيها، وضرورة تجلي ترابط كل هذه التباينات، من دون فرض وجهة نظر مفردة كلية الشمول.

وقد وفق سميث فعلا في أن يضفي وحدة متسقة على كتابات العديد من المؤرخين والنقاد، من دون أن يقلل من شأن المناهج المختلفة. على الرغم من أنه اشترك في التحرير اثنان وثمانون كاتبا وكاتبة ينتمون إلى 14 دولة (تصدرت أسماؤهم الموسوعة)، ومع ذلك صنع سميث من كتاباتهم سردا تاريخيا متصلا ومتشابكا وخصبا، كأنه لوحة فسيفساء لا تنفصل تفاصيل مصغراتها عن النظرة التاريخية بل والتأملية العميقة.

وقد أكد سميث في البداية المبادئ التي قادت خطاه في تحرير كتابه الموسوعي، وأولها أنه تاريخ للسينما وليس للفيلم... وحدود السينما أوسع من مجرد الأفلام؛ إذ تشمل الجمهور والصناعة والعاملين فيها من النجوم والممثلين والفنيين. بل العمال والعاملات في دور السينما، وآليات تحديد أي جماهير يجب تشجيعها على مشاهدة أي الأفلام، وذلك إلى جوار الممولين والرقباء والنقاد، بل والعلماء والسياسيين. مع الأخذ بعين الاعتبار، في الوقت نفسه، أنه يوجد من خارج مؤسسة السينما النوعية التاريخ بالمعنى الأوسع: عالم الحروب والثورات، وعالم التغيرات الثقافية والدراسات الإحصائية للسكان، وأساليب الحياة والجغرافيا السياسية والاقتصاد العالمي.

ليس هناك إمكان لفهم الأفلام من دون فهم السينما، وليس هناك إمكان لفهم السينما من دون إدراك أنها، وبسبب شعبيتها الهائلة، تحت رحمة قوى تسعى إلى السيطرة عليها، أكثر من أي فن آخر، بينما تمتلك السينما بدورها قوى فاعلة للتأثير في التاريخ.

إن السينما صناعة بحكم تعريفها وبفضل استخدامها للتقنيات صنعا وعرضا، لكنها صناعة أيضا بمعنى أقوى من حيث استهدافها الوصول إلى جماهير عريضة، مستخدمة سيروراتها الناجحة فيما يخص الإنتاج والتوزيع والعرض، بعد أن جرى تنظيمها صناعيا (وبصفة عامة من ناحية رأس المال والتمويل)، لتصبح «آلة» قوية وفعالة، واضح أن كيفية عملها في وعي الجماهير قضية من أكبر قضايا فهم السينما أهمية. والمؤكد أنه يستحيل سرد تاريخ السينما من دون أخذ هذه القضية بعين الاعتبار.

من هنا محاولة سميث إتاحة مساحة للمصالح المختلفة، بما في ذلك مصالح صناع الفيلم الذين عملوا خارج الصراع أو داخله مع الآلة الصناعية للسينما، مدركا أن مطالب الصناعة والفن في السينما ليست دائما متساوية، أو هي هي عينها، وبأنها (المصالح) متعارضة بالضرورة، أو بالأحرى ليست متكافئة.

الجزء الأول من الكتاب يتوزع في معالجات تشمل نشأة السينما من خلال متابعة لبداياتها المتباينة وصولا إلى نهضة هوليوود ونظام الاستديو وانتشار السينما على نطاق العالم

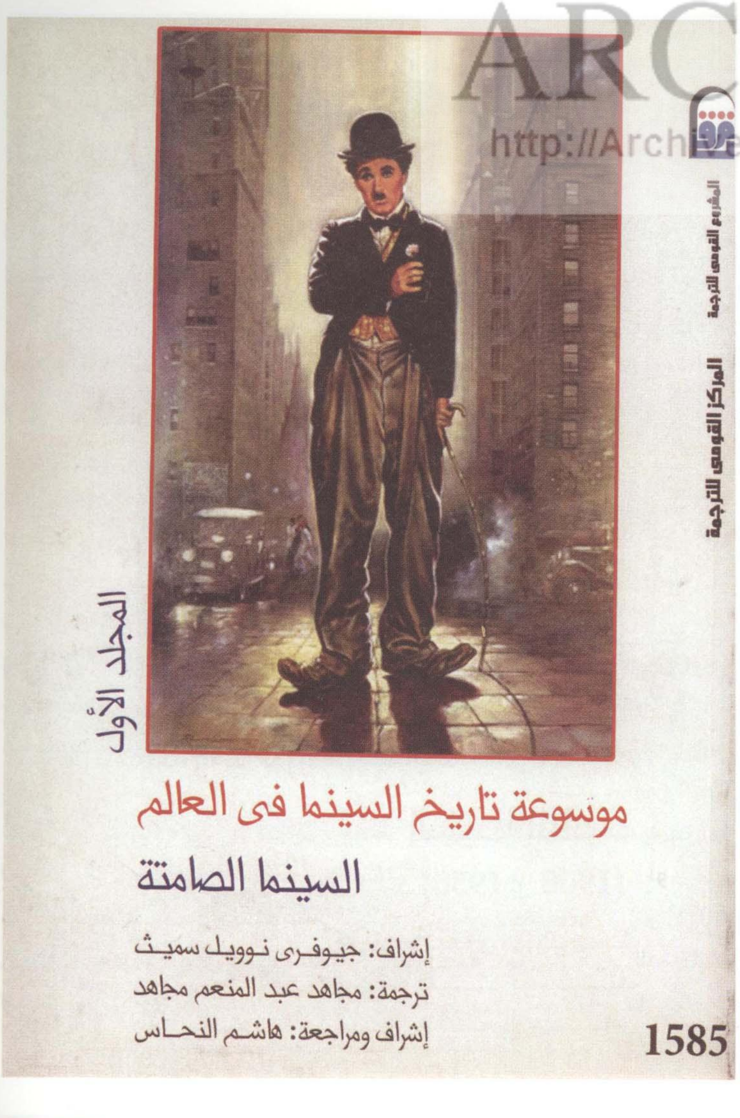
ويفخر المؤرخ والناقد السينمائي جيوفري نوويل سميث بأن كتابه يقدم تاريخ السينما في العالم، فالكتاب من جهة يحكي تاريخ السينما كظاهرة عالمية انتشرت سريعا عبر العالم، تتحكم فيها بدرجة كبيرة مجموعة متفردة من المصالح التجارية المتشابكة، ومن جهة أخرى يحكي تاريخ السينمات القومية العديدة التي تنمو في أنحاء مختلفة من العالم، وتسعى إلى تأكيد حقها في الوجود، وتمثل تحديا للقوى التي تحاول أن تتحكم وتمارس السيطرة على السوق العالمي.
ويعترف المحرر بأن التحدي الأكبر في تخطيط الكتاب كان الربط بين المعنيين المتضمنين في تعبير «السينما العالمية»، وموازنة المطالب المتنافسة لمؤسسة السينما العالمية والسينمات المختلفة، والتنوع الشديد لسينمات العالم، مع اختلاف سياقاتها الثقافية والسياسية.
هذا عن النظرة العامة التي حكمت الكتاب الموسوعي الذي نقدمه. أما عن ترتيب الكتاب فقد قسمه سميث إلى ثلاثة أجزاء:
السينما الصامتة، والسينما الناطقة (1930 – 1960)، والسينما المعاصرة (ما بعد 1960).
وتوخى كل قسم معالجة جوانب السينما بصفة عامة من منظور عالمي عريض (نسق الاستديو والتكنولوجيا والأجناس الفنية وتطورات التيارات المستقلة إلى جوار التيار الرئيسي و...)، قبل معالجة السينما في أنحاء محددة من العالم، آخذا بعين الاعتبار أنه باتت هناك، منذ نهاية الحرب العالمية الأولى، صناعة واحدة للأفلام، هي الصناعة الأمريكية، التي أدت دورا مهيمنا، إلى حد أن تاريخ السينما في الأقطار الأخرى لا يعدو أن يكون المحاولات التي بذلتها لكي تعارض أو تتنافس مع أو تتمايز عن هوليوود. ومن هنا لا يتضمن الكتاب معالجة منفصلة للسينما الأمريكية باعتبارها سينما قومية، مثل السينمات الفرنسية واليابانية والسوفييتية، إذ إنها «صاحبة البيت كله»، التي تشكل تيار السينما الرئيسي.
ومن سياق المعالجة تم التطرق، على نحو منفصل، إلى الأفراد الذين أدوا أدوارا مؤثرة في تاريخ السينما. وقد تم اختيارهم، إلى جوار قيمتهم الذاتية، لإلقائهم الضوء بجلاء خاص على كيفية عمل السينما، إذ لم يكن المقصود من اختيار هؤلاء، وفق تعبير سميث: «أن أقدم صرحا عريضا لمائة وخمسين اسما عظيما، بل لتصوير السينما عبر آفاقها». وبالطبع لا يقتصر الاهتمام على نجوم الممثلين والمخرجين، فالهدف هو تقديم كل عناصر التجربة السينمائية، مثل مديري التصوير ومصممي الديكور ورواد السينما الطليعية.
وتمتد الفصول التي تغطي السينما القومية أو السينما العالمية إلى جميع أشكال السينما الكبرى في أوروبا وآسيا وأفريقيا وأستراليا والأمريكتين.

الجزء الأول: السينما الصامتة

والجزء الأول من الكتاب يتوزع في معالجات تشمل نشأة السينما مع العام 1895 وتطورها حتى العام 1930، من خلال متابعة لبداياتها المتباينة، ووصولا إلى نهضة هوليوود ونظام الاستديو، وانتشار السينما على نطاق العالم. وذلك مع تعريف هذه المعالجات بما قدمه الرواد من أعمال وتقنيات وآليات استُخدمت في عمليات التطوير. وتطرقت المعالجات - إلى جوار رموز الفنانين والمخرجين - إلى الحديث عن الكُتَّاب والشركات المنتجة والفنيين، الذين ساهموا بطرق مختلفة لجعل السينما ما أصبحت عليه، في الدول الأوروبية وأمريكا بشكل خاص. كما تطرقت (المعالجات) إلى الأزمة الأوروبية والحرب العالمية الأولى، بجانب عرضها النواحي الفنية، مثل الخدع السينمائية والرسوم المتحركة، مع إفراد فصول خاصة للكوميديا، والسينما الطليعية، والمسلسلات.
وبالنسبة إلى السينمات القومية عرضت المعالجات الفيلم الفرنسي الصامت، والمشهد السينمائي والميلودرامي في إيطاليا، وتابعت تطور السينما البريطانية من هيورث إلى هتشكوك. وتحدثت عن سنوات فيمار في ألمانيا. كما عرضت للأسلوب السينمائي في إسكندنافيا، وللفيلم في روسيا قبل الثورة السوفييتية وبعدها، من دون إغفال نشاط المهاجرين الروس. كما تناولت المعالجات السينما اليهودية في أوروبا، والسينما في اليابان حتى زلزال كانت الكبير، قبل أن تصل إلى الحديث عن أوج الأفلام الصامتة.
ويضم المجلد الأول ملحقا عن الفيلم التسجيلي في عصر السينما الصامتة، ترجمه بحكم درايته - وبصفة خاصة - هاشم النحاس.

الجزء الثاني: السينما الناطقة

مع نهاية عشرينيات القرن الـ 20 عاشت السينما تحولا ثوريا، تمثل في التحام الحوار مع الصورة، وسرعان ما امتدت الثورة التي صنعها نطق الأفلام إلى كل المجالات، ولم تترك إلا القليل من العناصر السينمائية على حالها. لقد مارس الصوت تأثيره في البناء الفيلمي، فإلى جوار تراجع الكوميديا الصامتة لتحل



محلها أنماط كوميدية أخرى، اكتسب مؤلفو المسرحيات وكُتّاب السيناريو أهمية جديدة، وظهر الفيلم الموسيقي. وعانت هوليوود - مع اختلاف اللغات - انكماش أسواقها خارج الولايات المتحدة، فظهر أسلوب صناعة الأفلام بنسخ مختلفة اللغات، قبل أن يبدأ عصر الدوبلاج في منتصف الثلاثينيات. كما تطلبت المستحدثات الجديدة إدخال تغييرات على بناء صناعة السينما. ودفعت، مع الحاجة إلى شروط قياسية جديدة للعرض، إلى وصول «نظام الاستديو» داخل الولايات المتحدة وخارجها إلى ذروته.

وعلى هذا النحو دار الجزء الثاني من الكتاب حول دراسة الأهمية الكبيرة لحلول عصر الصوت في كل أنحاء العالم، كعامل من عوامل إعادة تأسيس صناعة السينما، والعلاقة المتشابكة بين التطورات الجمالية والصناعية والسياسية، والسياق الذي عملت فيه صناعة السينما في مختلف بلدان العالم، خصوصا مع تأثيرات اتهام الستالينية المونتاج السوفييتي بتجسيد النزعة الشكلية، وصعود الفاشية وسط مقاومة النزعات المعارضة لها في أوروبا، وبروز صناعة الأفلام التسجيلية، مع تطرق الأفلام إلى موضوعات الصراع بين الدول والطبقات. وذلك فضلا على تأثيرات الحرب العالمية الثانية، التي ساهمت في اهتزاز أوضاع هوليوود.

وقد تطرق هذا الجزء إلى ما شهدته السينما بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية في العام 1945 من بدايات جديدة، تمثلت في السيطرة البيروقراطية في البلدان الاشتراكية، والحرص على التوجهات اللافاشية في ألمانيا واليابان. والطريق الذي فتحته الواقعية الإيطالية الجديدة أمام سينمات أكثر حرية وابتعادا عن الارتباط بنظام الاستديو الصارم، وازدهار سينما الاستقلال الوطني، وما واجهته هوليوود مع تقلص جمهور السينما، إبان صدور «قانون منع الاحتكار»، مما شكل بداية النهاية لسطوة نظام الاستديو، وبداية ازدهار الصناعات السينمائية في عدد من البلدان مهددة إمبراطورية هوليوود، التي أخذت تعيد تنظيم نفسها، آخذة بعين الاعتبار الأمور السياسية والاجتماعية، بعد الأخلاقيات التي عالجها ميثاق الإنتاج في العام 1934.

وعلى الناحية الفنية عالج الكتاب ما توالى من إنجازات للسينما العالمية، فمن إنتاج شريط صوتي موسيقي ذي جودة عالية، إلى ظهور الأفلام الملونة في الثلاثينيات، ومن بعدها أفلام تقنية الـ «تكنيكالر»، وأفلام الشاشة العريضة (الخمسينيات)؛ تأكيدا على طبيعة الصورة السينمائية في محاولة لمواجهة ضغوط التلفزيون، وذلك فضلا على استخدام شريط الصوت المغناطيسي، الذي فتح الباب لثورة في هذا المجال.

وتوقف الكُتّاب عند الكيفية التي حولت بها تقنية الـ «تكنيكالر» أفلام التحريك من صناعة بدائية إلى صناعة ضخمة، بالذات مع أفلام التحريك الروائية الطويلة التي أنتجتها «ديزني».

في العام 1960 حدثت تغيرات جعلت السينما مختلفة في العديد من النواحي مثل انهيار نظام الاستديو في هوليوود ودخول شركات جديدة

ويتناول فصل خاص في معالجات هذا الجزء «سينما الأنماط الفيلمية» (الجانر) ما ازدهر منها في سينما الاستديو مثل الـ «ويسترن» والفيلم الموسيقي، وما ظهر منها على الهامش مثل «أفلام هامر للرعب» في بريطانيا، والـ «ويسترن سباجيتي» في إيطاليا، وذلك إضافة إلى أفلام الجريمة، وأفلام الرعب والمغامرات الخيالية والخيال العلمي.

وقد بيَّن الكتاب كيف تشكلت الثقافة السينمائية عبر العالم خلال العشرينيات والثلاثينيات من خلال هيمنة هوليوود، الأمر الذي توقف خلال الحرب العالمية الثانية، وتواصل بعدها داخل المعسكر الشيوعي، بينما عادت سينما هوليوود إلى أوروبا في العام 1946 مع أوضاع ثقافية جديدة، وضعتها في حالة صراع مع صناعات السينما القومية الأوروبية. وقاد تقلص قمع هوليوود إلى إنتاج الأفلام الجيدة على هامش نظام الاستديو بعيدا عنها، مما دفع هوليوود ذاتها إلى محاولات التغيير.

وتناولت المعالجة الأخيرة في هذا الجزء عواقب الحرب ونتائجها على صناعة السينما، والنزعات الفنية التي توهجت منذ أواخر الأربعينيات، وكان عليها استجماع قواها، لتصل إلى التطورات الجذرية الجديدة التي ميزت الستينيات.



الجزء الثالث: السينما المعاصرة

لم تشهد السينما العالمية حدثا بعينه يمكن مقارنته بنطق السينما، لكن في حوالي العام 1960 حدثت تغيرات جعلت السينما مختلفة في العديد من النواحي، مثل انهيار نظام الاستديو في هوليوود، ودخول شركات جديدة ساحة الإنتاج راحت تصنع أفلاما ذات ميزانية قليلة موجهة للشباب ودور عرض السيارات، ظهرت معها أنماط فيلمية جديدة، تركت أثرا كبيرا ليس فقط على التيار الرئيسي في هوليوود، ولكن على السينما في مختلف أنحاء العالم، إذ اضطر التيار الرئيسي إلى الابتكار مستلهما تجربة منافسيه الجدد وتجارب السينما الأوروبية الجديدة التي ازدهرت في هذه الآونة (السينما الحرة في بريطانيا، والموجة الفرنسية الجديدة، والسينما الألمانية الشابة، وسينما الفن الجديدة في إيطاليا التي بزغت بعد أفول الواقعية الجديدة).

لقد توفي جوزيف ستالين في العام 1953 وانتشر رويدا تأثير «ذوبان الثلوج» على المعسكر الشيوعي بل وعلى العالم كله. وعاشت السينما في أوروبا الشرقية نهضة لافتة خلال الستينيات. وأعطت الثورة الكوبية في العام 1959 قوة دافعة

للسينما الجديدة في أنحاء أمريكا اللاتينية، خاصة في البرازيل. وظهرت كوكبة من المخرجين في اليابان، منهم ناجيزا أوشيما الذي أدى في السينما اليابانية دورا يحاكي دور جودار في فرنسا.

لقد أدت السينما الجديدة في أنحاء العالم إلى اتساع حدود فيلم الفن، وجذبت إلى دور العرض جمهورا جديدا باتت السينما تشكل بالنسبة إليه أهمية ثقافية، على الرغم من أنه تشكل عبر الفرجة على الأفلام الأمريكية القديمة على شاشات التلفزيون، وعلى الأفلام الأوروبية في الجمعيات السينمائية ونوادي السينما ودور العرض في الجامعات.

راحت تأثيرات «طاحونة الأفلام الرخيصة» تترى على الإنتاج والجمهور وعلى المشهد السينمائي كله، لكن التيار الرئيسي في السينما الأمريكية تمكن بإمكاناته من استيعاب وامتصاص السينما الجديدة، بعد أن اكتسب منها حيوية جديدة. وهكذا ظهر جيل من المخرجين الأمريكيين (من كوبولا إلى سبيلبيرج إلى سكورسيزي إلى وودي ألين إلى كوينتين تارانتينو)، يحملون تأثرا كبيرا بالسينما الأوروبية. وكان من نتيجة ذلك أن دخلت السينما الأوروبية في أزمة. ولم يكن انهيار المعسكر الاشتراكي بعد ذلك مجرد انتصار للغرب على الشرق... فقد كان، في مجال السينما على وجه الخصوص، انتصارا للأمريكيين على كل المنافسين.

لقد حدثت تطورات السينما، منذ العام 1960، في صحبة تنامي أشكال المنافسة مع وسائل الاتصال الجماهيرية... جاء التحدي الأول للسينما بصفتها وسيلة اتصال جماهيرية من الإذاعة، ثم على نحو أكثر قوة من التلفزيون، حيث تراوحت العلاقة بين الوسطين سلبا وإيجابا... واستعارت السينما من التلفزيون بعض التقنيات، مثل الأدوات والآلات الخفيفة التي ساهمت في نهضة صناعة الأفلام التسجيلية والتجريبية.

وأدى ضعف نظام الاستديو في هوليوود إلى انهيار نظام الرقابة الصارم، فمن أجل خطوة أبعد في التأكيد على الفارق بينها وبين وسائل التسلية الموجهة للعائلة (التي يقدمها التلفزيون)، ولمواجهة منافسة الأفلام الأوروبية التي تتعرض لرقابة أقل وطأة، حررت هوليوود تصنيفاتها الرقابية. واكتسبت السينما حرية جديدة في التعبير، وبدأ تصنيف الأفلام بقدر الجنس والعنف، الذي يتم حسابه لاستهداف جمهور معين ومجموعة عمرية بذاتها.

استطاعت هوليوود في الستينيات أن تمتص وتستوعب ضغوط التيار غير الرئيسي وتأثيرات الانقسامات الاجتماعية الأمريكية المتوالية

ومن أهم اهتمامات هذا الجزء من الكتاب الطريقة التي استطاعت بها هوليوود منذ الستينيات أن تمتص وتستوعب، بل وإلى حد كبير تحيد، ضغوط التيار غير الرئيسي. وتأثيرات الانقسامات الاجتماعية الأمريكية المتوالية، والتحولات في توازن ثقافات الأغلبية والأقلية مع حركة الحقوق المدنية، حيث تم في معالجة خاصة دراسة وجود الزنوج في السينما الأمريكية.

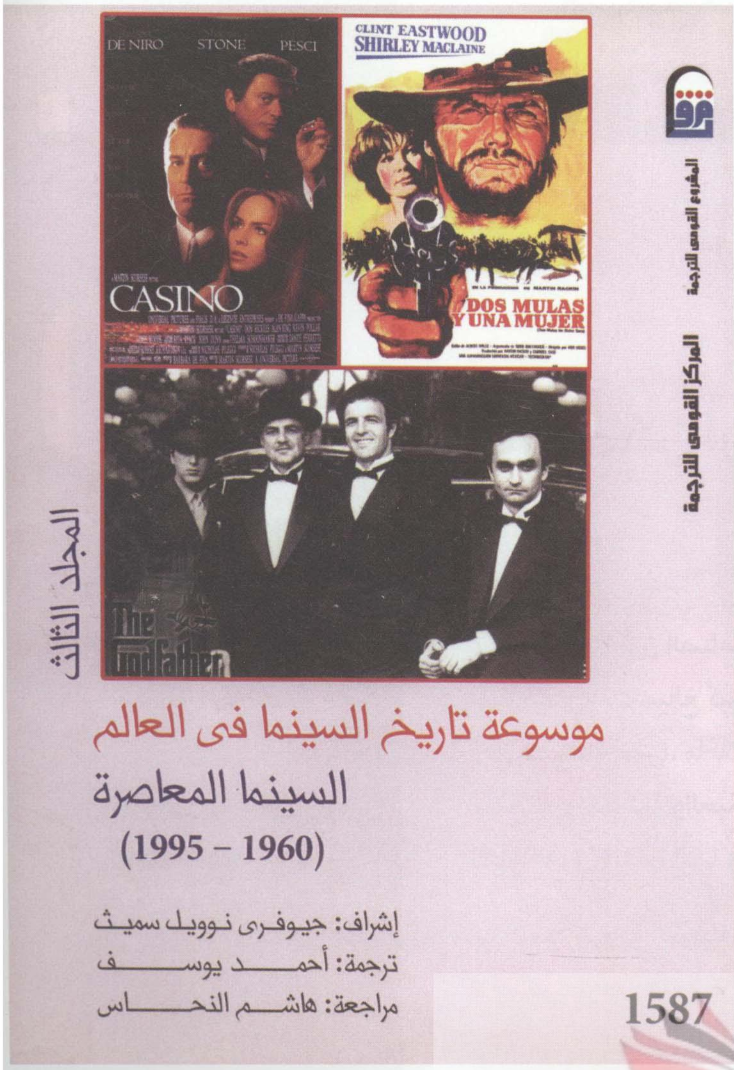
وقد حدث التطورات الأكثر إثارة خارج التيار الرئيسي، حيث تزامن مناخ طرح التساؤلات مع دخول التقنيات الخفيفة الحمل، ليحدث ثورة في السينما التسجيلية وسينما الحقيقة وسينما الطليعة التي تجسدت في «سينما الأندرجراوند». وعوض فنانو التحريك المستقلون شبه اختفاء التحريكيين عن الاتجاه الرئيسي. كما تبنت السينما كل التنويعات الموسيقية المعاصرة الممكنة. فضلا على أن أفلام هوليوود اتسمت بالجرأة الفنية، مثلها في ذلك مثل «أفلام الفن» في أوروبا واليابان.

وقد أكدت الفترة المعنية على الثقافات السينمائية المتشابكة في العالم، من نيوزيلاندا إلى السنغال، ومن تايوان إلى كويبك. وعلى أن السينما كانت عنصرا حاسما في تقديم ثقافات الشعوب، وفي مواجهة التغريب، بالتأكيد الذاتي على القومية والمحلية، والحق في الاختلاف، في ظل هيمنة هوليوود والإمبريالية الأمريكية الجديدة.

وقد تناولت معالجات هذا الجزء صناعات سينمائية قوية، كما في إيطاليا وألمانيا والهند وهونج كونج ودول المعسكر السوفييتي (سابقا)، إلى جوار سينما المعارضة في أمريكا اللاتينية.

إن التنوع الهائل لصناعات السينما القومية والإقليمية يستعصي في الحقيقة على التصنيف الدقيق، لذلك فإن فصول القسم الذي يحمل عنوان صناعات السينما في العالم، في هذا الجزء، ناقش بالقدر الواجب قضايا خاصة بالبلد أو الأقلية موضع البحث.

والجدير ذكره أن هذا هو الجزء الوحيد الذي حوى دراسة استغرقت ما يقرب من عشرين صفحة، شملت نشأة وتطور السينما في العالم العربي، وتطرقت إلى تفاصيل عن صناعات السينما في مصر والجزائر وتونس والمغرب ولبنان والعراق وسورية والكويت، وتحدثت عن مخرجين مثل صلاح أبو سيف وتوفيق صالح وخالد الصديق ومحمد الأخضر حامينا وأحمد راشدي، وذكرت أسماء محمد خان وعاطف الطيب وبشير الديك وخيري بشارة وداوود عبد السيد ومحمد ملص وجورج شمشوم وجوسلين صعب، وعدد غيرهم من المخرجين العرب. كما تضمن الجزء دراسة عن يوسف شاهين، كواحد من أعلام السينما في العالم. هذا وينتهي الكتاب بدراسة عن المفاهيم الجديدة التي ظهرت في السينما وآثارها على الأفلام والطريقة التي نفكر بها في السينما. ودراسة أخرى جاءت بمنزلة تحية وداع للتاريخ، بالمعنى الحرفي للكلمة، تلقي نظرة على تحول الميزان بين السينما ووسائط الاتصال السمعية البصرية الحديثة، وترى أن السينما تعيش، على الرغم من كل شيء، حالة شديدة من الحيوية.



أخير

هل يمكن أن يتحول الروائي إلى كاتب سيناريو؟

قد لا تكون الصناعة السينمائية في العالم العربي قد وصلت بعد إلى درجة من العالمية نطمع نحن بها. ليس هناك مبالغ كبيرة مرصودة لإنتاج الأفلام، لأن السينما لم تصل بعد إلى أن تكون مربحة تجاريا (مع استثناء مصر). ما نلاحظه كمشاهدين وحتى ككتاب أن هناك دائما ثغرة في النص. الحوارات إما سطحية أو متفككة والحبكة ليست دائما متينة والمشاهد متكررة. هناك ضعف أولا في كتابة السيناريو في العالم العربي ونقص أيضا في هذا المجال.

مع صعود الرواية العربية في الآونة الأخيرة واقتحامها المشهد العربي الأدبي من واسع أبوابه، فهناك سؤال لا بد من طرحه: هل يمكن أن يتحول الروائي إلى كاتب سيناريو؟

الرواية في هذا العالم الفردي الذي يأخذ البوح فيه الحيز الأكبر، ولكن هناك أيضا - كما السينما - لعبة الشخصيات والأحداث. لذلك، بقليل من الجهد والرغبة، يمكن للروائي أن يسعى نحو تعزيز هذا الفن البصري ومحاولة كتابة فيلم سينمائي بنبض جديد.

في المقلب الآخر، كتابة السيناريو مختلفة طبعا تقنيا عن الرواية والسرد، وهذا أمر قد يقيد الأديب الذي يريد من الكتابة مساحة خاصة من الحرية. حتى أن الكاتب قد يعجز أحيانا عن أن يتصور روايته فيلما ويخاف من عدم تجسيد الشخصيات على قدر تمنياته.

ما الذي يمكن فعله إزاء هذه الإشكالية وتحويل هذا الاتجاه من الكتابة إلى الاتجاه البصري القريب من الناس وتحويل النص إلى حوار قد يكون بسيطا، ولكن قريبا من نبض الناس ومعبرا عنهم. ربما لا يمكن تحويل كاتب وجد اتجاهه في الرواية إلى سيناريست، ولكن ما يمكن العمل عليه فعلا هو توجيه الطاقات الشبابية الجديدة من خلال ورش عمل تنظمها الهيئات المعنية إلى كتابة السيناريو.

ربما يقول البعض أيضا إن القيمة الأدبية للكتاب لا يمكن أن تقارن بالأفلام. قد يكون هذا صحيحا من جهة، ولكن لا بد من التفرقة أيضا بين القراءة كفعل حميم وهادئ يلجأ إليه الإنسان للاستمتاع باللغة والحكاية وبين متعة أخرى مختلفة توفرها السينما ولها أيضا بعد شعبوي، ويمكن أحيانا أن يكون لها بعد تجاري أو حتى ثقافياً أو سياسياً.

السينما هنا ليست أدنى مستوى، بل مختلفة، وكل من الفنين عالم بحد ذاته. المتداخل فيه والمشترك هو الكتابة. ومن هنا تأتي أهمية أن يدخل الكاتب الأكثر عمقا وحرفية - أي الأديب - إلى هذا العالم ليعطيه بعدا مختلفا عن الشائع. فمن منا يستطيع أن ينسى أن روائع نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس الأدبية تحولت إلى روائع سينمائية كانت هي ما أعطى هذا البعد المختلف للسينما المصرية. الشخصيات التي قدمتها أعمال كـ «لن أنام» و«اللص والكلاب» و«لن أعيش في جلباب أبي» كلها مقتبسة من الرواية، وربما هذا أحد أسرار تميزها. لذلك، هنا دعوة للكُتاب لقرع باب السينما خصوصا في زمننا الحالي، من يعرف... ربما نحقق ثورة بصرية؟



جنى فواز الحسن

روائية لبنانية

لديها تجارب في مجالي الشعر والترجمة

عملت في المجال الصحافي

من إصداراتها :

رغبات محرمة - رواية

أنا ، هي والأخريات - رواية

(تأهلت للقائمة القصيرة لجائزة البوكر)

رسم وقصيدة

قصيدة: د. علاء جانب *

لوحة: زهراء العرادي **



مهرجان الهوى

وادٍ من السِّحر.. أغرى النار بالجَنَّهْ
خلَّى دموعي بالتبريح ممتنَّهْ
أتلكَ نظرة أُنثى ..؟! لا ومالكتي..
هي الصبابة.. في عينيك مفتنَّهْ
أدارت الطرف خلسا.. فالتقى بدم
كالقشِّ .. تشْعلهُ الأشواقِ بالظُّنَّهْ
أَحَبَّها .. فرآها مهرجان هوى
في رعشة الليل .. من قلب به جِنَّهْ
قالوا: «ظنون» بضعف القلب تتبعها..
القلب غاوٍ. دعوا قلبي وما ظَنَّهْ
يا وجهها... يا غراما بات يسكرني
بالحسنِ يملأ لي من خمره دنَّهْ
حتى تَفصَّد جلدي بالنجوم مُنىً
وأجهش العود .. حتى سال بالرنَّهْ
يا طرْفَها .. يا حساماً بات يذبحني
ذبحا حلالا على اسم الله والسُّنهْ
فما عرفت .. سوى عرفان راحتها
بلمسة في حنايا الروح مُكْتَنَّهْ
فكلما قال عني العاذلون: «قضى»..
أجاب مستدركا بالحب: " لكنَّهْ"
أعجزت كل مجازاتي فلم يكُ لي
إلا الوجوم .. ولذع الناي .. والأنَّهْ
ما للبكاء ومالي..؟!! كلما عطفتْ
ذكرتُ أمي .. ووجه الله .. والحِنَّهْ

وساحت الدهشة البيضاء .. في ملأ
أعلى .. كروح شهيد شاهدت جَنَّهْ
أفيق من سكرة في العين غافية..
لكي أذوب بلحن الصوت في الغُنَّهْ
يا نسوة الأرض هل فيكن واحدة..
تنسي فؤاديَ ليلا .. ما عرفْتُنَّهْ

فبي من الحرِّ ما لو لامس امرأة
صهرتها .. ومن الأشواق لو أنه!!
حبيبتي غيركنَّ .. الله أبدعها ..
من وجدة السرِّ .. لم يترك بها هنَّهْ
فلا تلمنَ مُحبًّا في مليكته ..
هل كان يوسف إلا ما اخترعتُنَّهْ..